

TEATER SOM ETISK SITUASJON

Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?

Janne Wettre



Masteroppgave i Teatervitenskap 60 stp.

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Vår 2014

UNIVERSITETET I OSLO

FORORD

Takk til Siren Leirvåg for morsom og inspirerende veiledning, til Filosofiprofessor Arne Johan Vetlesen for tekst og tanker, til alle engasjert i forestillingen *HYSJ!* og til informanter.

Takk til Teatervitenskap ved Universitet i Oslo. Måtte du gjenoppstå, og all skam forvitre.

Oslo den 23. Mai 2014

Janne Wettre

INNHALDSFORTEGNELSE

1 INNLEDNING	1
KUNSTDISKURS ESTETIKK – ETIKK	2
TEMA OG PROBLEMSTILLING	3
OPPGAVENS STRUKTUR	6
BEGREPSAVKLARINGER	7
2 OPPGAVENS UTGANGSPUNKT OG HOVEDEKSEMPEL	13
TEATERPROSJEKTETS UTGANGSPUNKT	14
KONTEKST OG ETISKE DILEMMA	17
RESEARCH OG ETISKE DILEMMA	20
RESEPSJON SOM METODE I FORESTILLINGSPROSESSEN	22
FORESTILLINGEN <i>HYSJ!</i>	25
3 METODE	33
DE HERMENEUTISKE SIRKLENE	35
KRITISK FORSKNING OG INTERESSANT TEATER	36
EMPIRI	38
KVALITATIV FORSKNINGSMETODE	39
METODISKE REFLEKSJONER OG ERFARINGER FRA INTERVJUENE	42
RESEPSJON "THEATERTALKS"	44
4 DOKUMENTARISK TEATER I EN ILLUSJONSTRADISJON	47
DET DOKUMENTARISKE TEATERET OG ETIKK	50
RESEPSJON AV DEN DOKUMENTARISKE FORESTILLINGEN <i>HYSJ!</i>	52
ILLUSJONSTEATER OG DOKUMENTARISK ILLUSJON	55
5 TEATER SOM ETISK SITUASJON	57
ETIKKFILOSOFI	59
TEATERETS EGENART	66
TEATER OG ETIKK	76
TEATER SOM ETISK SITUASJON	83
6 KONKLUSJON	87

LITTERATURLISTE
VEDLEGG
SAMMENDRAG

1 INNLEDNING

Mitt utgangspunkt for masteroppgaven i Teatervitenskap er at jeg gjennom femogtyve år har jobbet med teaterregi, og har stor nysgjerrighet på problemstillinger og utfordringer som kan komme opp i forbindelse med produksjonsprosesser. I 2010 var jeg kunstnerisk ansvarlig for ungdomsforestillingen *HYSJ! gutter. jenter. sex. kjønn. misbruk.* med premiere i Tromsø - om overgrep, respekt og verdighet. Forestillingen tok utgangspunkt i sedelighetssakene i Kautokeino i 2005, der det ble avdekket at voksne menn byttet til seg sex fra mindreårige jenter.

Vi kalte teaterforestilling *dokumentarisk*, jeg sto for idé, research, manusutvikling og regi. Forestillingen ble produsert av Teaterfabrikken i Vadsø m Ellen Zaal Jonassen som produsent, researcher og skuespiller, og fullfinansiert gjennom støtte fra Norsk Kulturråd, Kunstløftet, Fond for lyd og bilde, Fritt Ord, Fond for utøvende kunstnere, Sametinget Samediggi Norga, Helsedirektoratet, Finnmark fylkeskommune, Rådstua Teaterhus og Sparebank1 Nord-Norges Gavefond.

HYSJ! skapte sterke reaksjoner, allerede på *idéstadiet*, av etisk karakter, noe som gjenspeilte seg i alle medier, spesielt i Nord-Norge. Arbeidet med denne forestillingen reiste også etiske spørsmål og problemstillinger som ikke alle fant sine svar gjennom forestillingsarbeidet. Jeg er en teaterpraktiker, men ble nysgjerrig på tematikken teater og etikk gjennom arbeidet med *HYSJ!* Dokumentasjon og materiale knyttet til denne forestillingen utgjør noe av empirien i denne oppgaven.

Idéen til forestillingen *Manifest 2083*, med utgangspunkt i Behring Breiviks manifest, møtte samme type etiske reaksjoner og er derfor med som et paralleleksempel i denne oppgaven. Etikk diskuteres på mange områder i samfunnet, i næringslivet og i ulike uttrykksformer som journalistikk, litteratur og billedkunst. Innenfor teater har diskusjonen rundt teater og etikk vært lite framtrædende her i landet ¹.

¹ Et søk på nett og i tidsskrifter gir få treff på teater og etikk. Scenekunst.no 7.mars 2013: *Etikk og profesjonalitet*. Seminar i Tromsø i forbindelse med teaterfestival 2013.

KUNSTDISKURSEN ESTETIKK - ETIKK

Forestillingseksempelene i denne oppgaven estetiserer hendelser med klare referanser til samtidens virkelighet. Reaksjonene på teaterhendelsene var nærmest identiske og hadde klare etiske dimensjoner. Diskursen i spenningsfeltet mellom estetikk og etikk er gammel og pågående innenfor kunstfeltet, og rører ved så viktige spørsmål som kunstens autonomi. Jeg siterer filosofiprofessor Berys Gaut:

Within the long debate about art and ethics triggered by Plato's intervention, three broad strands can be picked out in preliminary way. The humanist strand was to be the most influential; responding to Plato directly, it sought to defend the ethical value of poetry and of art².

Innenfor ulike kunstuttrykk er debatten om etikk og kunst høyst aktuell i Norge. Spørsmålene handler om hvorvidt man innenfor kunstfeltet må eller skal forholde seg til etiske retningslinjer, og i så fall hvordan? Diskusjonene har gått høyt i media i forbindelse med forfatteren Karl Ove Knausgårds bok *Min kamp*. Knausgård sier at han må være sann når han skriver, og å være sann er å være nådeløs. Billedkunstneren Bjarne Melgaard sier at kunsten ikke kan ta etiske hensyn. En diskusjon om ikke også forfattere bør underlegges etiske retningslinjer, på linje med journalistenes "vær varsomplakat" er aktuell.

Berys Gaut oppsummerer "den lange debatten" i relasjonen etikk og kunst i boka *Art, Emotion and Ethics* helt tilbake til Platons tid. Han skriver at det alltid handler om kunstens effekt på sitt publikum. Han finner tre hovedlinjer som gjennomgående i diskursen. Den første er kunsten som dannelses, altså kunstens oppgave i å videreføre bl.a. etiske normer i samfunnet. Den andre linjen er den som hevder kunstens autonomi, kunsten for kunstens skyld – og dermed uten forbindelse til eller forpliktelse overfor etikk. Gaut benevner dette som "estetisisme". Den tredje linjen kjennetegnes ved kunst som overskridelse i forhold til moralske antagelser og forutsetninger. Kunsten som problematiserer overført visdom og konvensjonelle holdninger³. Denne oppgaven har fokus på *teater* og etikk. Som den generelle kunstdiskursen er gammel, hevder teaterprofessor Allan Read at problematikken *teater* og etikk har eksistert bestandig⁴.

² Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, (Oxford, Oxford University Press, 2007)³

³ Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, (Oxford, Oxford University Press 2007)³

⁴ Alan Read, *Theatre and EverydayLife. An ethics of performance* (London og New York, Routledge 1993/2003) 89

Jeg tror det er riktig å si at diskusjonen i Norge om teater og etikk har blitt aktualisert de senere årene med *det dokumentariske teateret*. Det er for øvrig en debatt som ikke synes å involverer hele teaterfeltet og som ikke er særlig aktiv.

TEMA OG PROBLEMSTILLING

Teater og etikk er temaet for oppgaven. *Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?* er oppgavens problemformulering. Jeg søker å forklare sterke reaksjoner av etisk karakter, på "små" teaterforestillinger som denne oppgaven henter sine eksempler fra. I forlengelsen av denne problemstillingen vil jeg drøfte hvorvidt særegenheter ved teater gjør det nødvendig med en særlig etisk bevissthet fra oss som lager teater. Jeg drøfter også om dette gjelder spesielt for det dokumentariske teateret.

Forberedelsene og produksjonsprosessen til forestillingen *HYSJ!* reiste etiske spørsmål og dilemmaer som vi som jobbet med den var delvis uforberedte på. *Hvem er de til å lage en slik forestilling? Med hvilken rett? For tidlig! Hensyn til ofrene!* var noen av reaksjonene og innvendingene mot *idégrunnlaget* til forestillingen. Jeg sto som kunstnerisk ansvarlig og måtte manøvrere i et landskap som var nytt og vanskelig. Nytt fordi jeg i mine tidligere produksjoner ikke hadde opplevd å være så tett på etiske problemstillinger. Så vanskelig at jeg tidvis kjente det som en fysisk reaksjon, en slags "etisk pine". Fra programmet til forestillingen *HYSJ!* :

Sommeren 2007 bestemmer Ellen og jeg oss for å lage denne forestillingen. Nesten før vi har sagt det høyt havner vi midt i samfunnsdebatten i NordNorge. Vi blir krigstyper i lokalavisene. Gjennom de tre årene vi har jobbet fram dette materialet har grunnen beveget seg svakt under oss flere ganger. Vi kan ikke la være å fasinere oss av at teater faktisk kan ha en sånn kraft. Vi har møtt mye motstand – også i oss selv – fått mye kjeft og etter hvert mye støtte.⁵

En "liten" teaterforestilling langt fra de store scenene og de kjente skuespillerne. Hvordan kunne reaksjonene på *ideen* om denne forestillingen bli så sterke? For å belyse og reflektere rundt en del av de etiske dilemmaene knyttet til denne hendelsen, vil jeg i oppgaven beskrive *teaterhendelsen HYSJ!* For ytterligere å belyse problematikken rundt teater og etikk, tar jeg med et paralleleksempel. Høsten 2011 presenterte den danske dramatiker og regissøren Christian Lollike *idéen* om å lage teaterforestillingen *Manifest 2083*, med utgangspunkt i Anders Behring Breiviks manifest. Manifestet ble

⁵ Program *HYSJ!* VEDLEGG 1

utgitt samtidig med terrorhandlingene 22. juli 2011 i Oslo og på Utøya. *Hvem er de til å lage en slik forestilling? Med hvilken rett? For tidlig! Hensyn til ofrene!* var noen av de samme reaksjonene og innvendingene mot *idégrunnlaget* til også denne forestillingen. De sterke reaksjonene fikk regissøren Christian Lollike til å spørre ; ”*Hvad er det teateret kan? Og ikke må?*” På hjemmesiden til Dramatikkens Hus i mai 2013 skriver Christian Lollike i en refleksjon ”Etter Manifest 2083” :

Da CaféTeatret i København (CT) meldte ud, at vi ville lave en monolog baseret på Anders B. Breiviks manifest, og at den skulle opføres et år efter han begik sin udåd, blev teatret og jeg udsat for en mediestorm. Såkaldt almindelige mennesker, politikere, pressefolk og klummeskrivere stod i kø for at fordømme teatret. Det får mig til at stille følgende spørgsmål: Havde pressen, politikere, andre teaterfolk, etc. været lige så optaget af at kommentere og fordømme dette værk, hvis der var tale om et billede eller en bog, og ikke netop en teaterforestilling? Hvad er det teatret kan? Og ikke må?.. ⁶

Diskusjonene rundt denne hendelsen fikk andre folk i teatermiljøet i Norge til å stille spørsmål ved reaksjonene. ”Skyldes det at teatret oppfattes som et så mye sterkere medium, eller er det fordi folk forbinder det med underholdning?” I tidskriftet Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, skriver Therese Bjørneboe i en leder:

Som vår anmelder påpeker er det bemerkelsesverdig hvor sterk motvilje det var mot dette teaterprosjektet når man sammenlikner med hvordan Breivik har blitt behandlet i media, og i kontrast til velviljen overfor Aage Borchgrevinks bok, som i vel så stor grad benytter seg av illusjonsskapende, eller skjønnlitterære virkemidler. Skyldes det at teatret oppfattes som et så mye sterkere medium, eller er det fordi folk forbinder det med underholdning? ⁷

Det som forener de to *teaterhendelsene* er måten de ble møtt på av verden rundt, allerede når bare rykter om dem kom ut i offentligheten. En reaksjon som for begge hendelsers vedkommende varte ved og bølget periodevis i pressen på ulike nivåer. Våren 2014 gjentok reaksjonene på forestillingen *Manifest 2083* seg i media, i forbindelse med visning under festspillene i Bergen samme år ⁸.

Tema for denne oppgaven er valgt ut fra egen erfaring og nysgjerrighet, og ut fra et ønske om å bidra til å utvikle diskusjonen rundt etikk innenfor teaterfeltet. Erfaringer og observasjoner fra eget regiarbeid er en forutsetning for, og utgjør en del av empirien i oppgaven. Oppgaven har dermed en klar subjektposisjonering. Min posisjon utfordrer

⁶ <http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/magasinet/?aid=2593>

⁷ <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/42012/leder.html?L=0>

⁸ <http://www.fib.no/no/Om-festspillene/Om-festspilldirektoren/Av-Anders-Beyer/Om-Manifest-2083/>

en bevissthet og nødvendig distanse til stoffet fra min side. Det vil si å være bevisst egen forståelseshorisont, og la denne horisonten bli et bevisst element i meningsdannelsen.

Dokumentarisk teater

Felles for de to forestillingseksemplene er også at de benytter seg av dokumentariske strategier i sin oppbygging. De estetiserer virkelige hendelser i vår samtid.

Forestillingen *HYSJ!* ble markedsført som en *dokumentarisk* teaterforestilling. I oppgaven vil jeg se på det dokumentariske teaterets historiske røtter sett i forhold til den europeiske teatertradisjon vi inngår i, ved å studere teater- og performanceteoretikere ⁹ som Marvin Carlson, Michael Eigtvedt og Willmar Sauters teorier. Jeg vil kort presentere noen av eksponentene for det dokumentariske teateret i dag. Teaterpraktiker og teoretiker Peter Weiss, som selv arbeidet med dokumentariske strategier, hevder at dokumentarteater aldri kan bli autentisk og alltid vil velge side ¹⁰. Jeg vil undersøke hans påstander i sammenheng med etiske dilemma knyttet til dokumentarteater. Ved hjelp av informanter fra mine kvalitative undersøkelser vil jeg analysere resepsjon av denne sjangeren. Jeg vil drøfte om den fordrer særlig etisk bevisst fra de som arbeider med den.

Teaterets egenart

Lollike spør om reaksjonene og fordømmelsene hadde vært like sterke dersom det var snakk om et bilde eller en bok? Therese Bjørneboe sammenlikner teaterforestillingen med utgivelsen av en bok om Breivik som "møtte velvilje" da den ble lansert. Et kunstuttrykk som også benytter seg av estetisering, eller "illusjonsskapende og skjønnlitterære virkemidler" som Bjørneboe benevner det ¹¹. Mark Fortier hevder at teateret, til forskjell fra litteratur og billedkunst, har en spesiell relasjon til tilskuerne gjennom å presentere *levd erfaring gjennom levende kropper* ¹². Ved å studere performanceteoretikere som Marvin Carlson, Jill Dolan og Margaret Wilkerson, undersøker jeg hvordan teater virker, og hva som, i følge disse teoretikerne, er teaterets

⁹ heretter benevnt som *performanceteoretikere/performanceteori*, fordi det i hovedsak dreier seg om det, og er mer effektivt.

¹⁰ J.L. Styan, *Modern drama in theory and practice 3. Expressionism and epic theatre* (Cambridge: Cambridge University Press 1981) 183

¹¹ <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/42012/leder.html?L=0>

¹² Mark Fortier, *theory/theatre*, (Oxon: Routledge 1997/2002) 38

egenart. For å undersøke denne teorien opp mot praksis vil jeg, gjennom resultater fra kvalitativ forskning, vise hvordan informantene opplever særegenheter ved teater.

Etikkteori som analyseredskap

Overskriften *Teater som etisk situasjon* kobler teater til den *opprinnelige etiske situasjonen*, eller *den opprinnelige moralske relasjonen*, slik vi skal se den beskrives i etikkfilosofien. "Det teater befatter seg med er dypt forbundet med forhandlinger mellom selvet og den andre – noe som i seg selv er definisjonen på etikk", hevder teaterprofessor Allan Read ¹³. Oppgaven har som mål å avdekke mulige forklaringer på fenomen som har blitt tydelige for meg gjennom eget arbeid med teater. Dette gjør jeg ved å studere teaterets egenart. Filosofiprofessor Arne Johan Vetlesen og den danske filosofen Knut E. Løgstrup anvendes for å gi en kort og selektiv innføring i etikkfilosofi. Mine tolkninger av dette utvalget av teori, legger grunnlaget for å vise hvordan etikkfilosofi kan brukes som analyseredskap til å forstå de sterke reaksjonene på forestillingseksemplene.

OPPGAVENS STRUKTUR

Jeg skriver at nysgjerrighet på tema teater og etikk startet prosessen med denne oppgaven. Forståelsen for tematikken har utviklet seg under prosessen med å skrive. Min forforståelse tilsa at jeg ville analysere teaterets egenart i søket etter svar på problemstillingen. Etikkteori var et nytt og ukjent område for meg. Ut fra de valgte teoretikerne og ut fra mine egne erfaringer og observasjoner, analyserer jeg hva det særegne ved teateret er. Resultatene ses i sammenheng med, eller settes opp mot fortolkninger av mine informanternes utsagn, og drøftes. Slik vokser oppgaven fram. Nye deler kommer til, i form av etikkfilosofi, ny helhet utvikler seg, som i en spiral. Jeg avdekker at det finns klare paralleller mellom performanceteori og etikkfilosofi. Det er nytt for meg, og et mulig svar på problemstillingen får ny retning. Jeg fortolker derfor en del av materialet som etiske problemstillinger i ettertid – det er et premiss for framgangsmåten. Det blir en prosessuell måte å skrive på. Teksten blir til som en materialisering av de hermeneutiske sirklene. Sammenhenger er ikke gitt, men vokser fram under studier og skriving. På denne måten flettes teksten sammen, bestående av de

¹³ Allan Read, , *Theatre and EverydayLife. An ethics of performance* (London og New York, Routledge1993/2003)61

elementene eller delene jeg har valgt å ta med, ut fra det som ligger der og som jeg ikke tidligere så, til noe som ikke tidligere var synlig, eller kanskje ikke fantes. Slik reflekterer oppgaven prosessen. Slik får oppgaven struktur.

Nysgjerrigheten oppsto i arbeidet med forestillingen *HYSJ!* Jeg lar derfor beskrivelsen av *hendelsen HYSJ!* komme tidlig i oppgaven. Beskrivelsen blir en flette av faktiske hendelser og refererte utsagn, fra idéstadiet, gjennom hele forestillingsprosessen fram til etter premiere. Betrakninger rundt etiske dilemma som oppstår underveis i arbeidet blir en del av beskrivelsen, og drøftes. Kapittelet inneholder mye handling. Jeg skriver det i historisk presens fordi jeg syns det gjøre teksten mer levende, og fordi det understreker handlingsaspektet.

Oppgaveprosessen kan sammenliknes med å *devise* en teaterforestilling. Et innsamlet materiale foreligger, et dramaturgisk arbeid analyserer og prøver elementene i sammenheng eller opp mot hverandre. Bevissthet på å engasjere tilskueren, stille andre spørsmål, få andre svar, tilføre eller avdekke. Slik kan en teaterprosess fungere, og slik kan teateret fungere, som en hermeneutisk prosess – på samme måte som denne oppgaven har vokst fram fra en teaterforestilling, til å se teater som en etisk situasjon.

BEGREPSAVKLARINGER

Teaterhendelse

I forelesningen *Forestillingsanalyse* høsten 2011 bygger Michael Eigtvedt ¹⁴ sine teorier på det han kaller "The Performative Turn" i synet på forestillingsanalyse. Fra å fokusere på analyse som "kilde- og historiebasert, som positivistisk, som teater som kunstart, og på semiotikk, dramaturgisk lese måte, sosiologi og medieteor", er fokuset nå endret til en analyse av møtet mellom verk og den som opplever verket. Han påpeker og bygger også på *utvidelsen av teaterbegrepet* som vi kjenner blant annet gjennom teaterteoretikeren Willmar Sauter – teaterforestillingen som "event" – *hendelse* ¹⁵. Sauter beskriver skiftet som Eigtvedt viser til, i *The theatrical event, Dynamics of performance and perception*. Han kaller det et paradigmeskifte, og mener å ha observert en dreining i konseptualiseringen av teater i det tyvende århundre, fra ideen om teater som et stykke

¹⁴ Michael Eigtvedt, forelesningen (TEA4003) bygger igjen bl a på boken *Forestillingsanalyse* 2007

¹⁵ Willmar Sauter, *The theatrical event, Dynamics of performance and perception* (Iowa City: University of Iowa press 2000)

scenekunst, eller bare et kunstverk, til forståelsen av teater som en "kommunikativ hendelse" (communicative event)¹⁶. *Event* har gått inn i det norske vokabularet brukt om noe spektakulært eller brukt i festsammenheng. Jeg velger å bruke det norske ordet *hendelse* for *event*, fordi jeg finner det mest dekkende.

Hva karakteriserer en *teatral hendelse* slik Sauter beskriver den? Over har jeg vist at det utgjør en utvidelse av teaterbegrepet. Fra å ha hatt fokus kun på teaterforestillingen i analysearbeidet av teater, er nå perspektivet flyttet også til før og etter forestillingen, og til det som skjer mellom skuespiller eller performer og tilskuer. Teater som en sosial hendelse eller situasjon. Sauter beskriver det som en simultan aktivitet mellom skuespiller og tilskuer, foreningen mellom disse på et spesielt sted på en spesiell tid – og deres gjensidige samspill. Og deres forskjellige relasjoner til ulike kontekster både innenfor og utenfor teaterrommet. Han understreker at ingen forestilling foregår i et teatralt vakuum. Alle produksjoner gjennomgår en prøveprosess, og alle tidligere produksjoner av samme forestilling inngår som en kollektiv hukommelse hos alle involvert. For tilskuerne slutter ikke forestillingen når teppet faller, men fortsetter i tankene og minnet. Sauter kaller det pre- og postforestillingselementer, og hevder at de inngår i rammeverket til den teatrale og ikketeatrale konteksten. En forestilling foregår heller ikke i et sosialt eller politisk vakuum, og inngår dermed i samfunnet som en sosial hendelse. Sauter deler en *teatral hendelse* i fire deler: Lek-kultur (playing culture), teatral lek (theatrical playing), kontekstuell teatralitet (contextual theatricality) og kulturell kontekst (cultural context)¹⁷. Ved disse inndelingene utvider Sauter teaterforestillingen, og undersøker også det som skjer i forkant og etterkant av den. En *teatral hendelse* kan ha flere tidsrom. I et analysearbeid kan man konsentrere seg om forberedelsene, selve forestillingen eller reaksjonene i etterkant. Alle delene er like sentrale og opererer dynamisk og simultant, enten man velger å fokusere på dem helhetlig eller hver for seg.

For meg i denne oppgaven er begrepet *teatral hendelse* nyttig, fordi oppgaven fokuserer på det Sauter kaller pre- og postforestillingselementer, på kontekst både av kulturell og ideologisk karakter, mer enn på selve forestillingene som sådan. Forestillingene beskrevet i denne oppgaven fungerer som eksempler for å belyse kulturelle og etiske

¹⁶ Willmar Sauter 2000:20

¹⁷ Willmar Sauter, *Eventness - A concept of the theatrical event* (Stockholm: STUTS, 2006)7

dilemma. I oppgaven benytter jeg dermed ikke tradisjonell forestillingsanalyse, men fokuserer på kontekst.

Resepsjon

Jeg viser over til Michael Eigtved og Willmar Sauter i det de begge beskriver som en dreining i synet på teaterforestillingen og forestillingsanalysen. Sauter beskriver utviklingen fra at tilskuerne har hatt en marginal eksistens i teaterstudier, til at det fra 1940-tallet ble foretatt studier på tilskuerne først og fremst med sosiologisk metodikk. Dette har vært studier, ofte initiert av teatrene selv, for å undersøke teatervaner, hva skaper interesse, hva hindrer folk fra å gå i teateret osv. Men, som Sauter skriver, undersøkelsene har ikke fulgt tilskuerne inn i teaterrommet ¹⁸. Den kommunikasjonen som foregår i teaterrommet, har altså ikke hatt sitt gjensvar i performanceteorien. Mark Fortier hevder i *theory/theatre an introduction*, at man helt tilbake til det klassiske Hellas har vært opptatt av kunstens effekt, som f.eks tragediens påvirkning på tilskuerne. Fra slutten av 1960-tallet har teorier om *reader – response* og *resepsjon* vært utviklet, særlig anvendt på tekst. Her er fokuset på hvordan menneskene som leser eller opplever kunst, selv bidrar til mening og innhold, mer enn på hva en forfatter eller kunstkaper måtte ville eller ønske med verket ¹⁹. Altså en aletisk hermeneutisk tilnærming.

For teateret, som ikke leses som tekst i et privat rom, og som krever forskjellige ressurser og levende mennesker på scenen for å bli virkeliggjort, har *resepsjon* en spesiell betydning, hevder Fortier ²⁰. Åpenheten og kompleksiteten i mulig mening på en teaterscene, tillater en mulighet for fokus i mange retninger for tilskueren. Dette skaper en individuell, og på samme tid synkron opplevelse etter hvert som forestillingen utvikler seg. Resultatet er en mangestemt *resepsjon* av forestillingen, der tilskuerne opplever forestillingen på hver sin måte og helt forskjellig, sammen og samtidig ²¹. *Resepsjonsteori* har blitt utviklet av forskjellige teaterteoretikere, som Marvin Carlson og Susan Bennett, med forskjellige fokus. Sauter forklarer nærmere hva han mener med teater som *communicative event*. For å prøve å tilegne seg forståelse for hva tilskueren

¹⁸ Willmar Sauter 2000:26

¹⁹ Mark Fortier, *theory/theatre*, (Oxon: Routledge 1997/2002) 84

²⁰ Mark Fortier, *theory/theatre an introduction* (USA og Canada: Routledge 1997) 132

²¹ Mark Fortier 1997: 136

opplever og erfarer under og etter en performance, lager han en oppdeling av den kommunikasjonen han ser i teaterrommet. Han snakker om den fysiske opplevelsen, som ikke bare innbærer stolen du sitter i, eller rommet som sådan og dets akustikk og utforming, inkludert din plassering i forhold til scenen. Han understreker også følelsen av å dele dette rommet med andre tilskuere og med skuespillerne ²². På et følelsesmessig plan, hevder Sauter, opplever tilskueren identifikasjon, empati og sympati og dets motsatser, i forhold til skuespillerne og karakterer de spiller. Tilskuerens intellektuelle erfaring og reaksjoner er på samme måte rettet mot det fiksjonelle innholdet, mot dets tolkning og vurdering, og mot presentasjon, skuespillerytelser og forestillingens rytme, skjønnhet osv . Han understreker at det en tilskuer opplever og erfarer bygger på den bakgrunnen tilskueren kommer inn i teaterrommet med, slik den aletiske hermeneutikken behandler *forforståelse og forståelse*. På samme måte gjelder dette for de som analyserer en forestilling . Dette understreker nødvendigheten av teoretiske verktøy i et analysearbeid ²³. I oppgavens siste kapittel behandler jeg situasjonen i teaterrommet og relasjonene mellom dem som befinner seg der nærmere. I metodekapittelet vil jeg gå nærmere inn på Sauters metode for resepsjon, "Theatertalks". Bevisst bruk av resepsjon inngikk også som en viktig del av forberedelsesarbeidet og utviklingsprosessen til forestillingen *HYSJ!* Jeg hevder bl. a. at bruk av resepsjon i forestillingsarbeidet hindret oss fra å gjøre etiske overtramp.

Persepsjon og resepsjon

Begrepene *persepsjon* og *resepsjon* er begge aktuelle for denne oppgaven. Sauter beskriver *persepsjon* som et aspekt av en kommuniserende interaksjon, f eks under en forestilling, i motsetning til *resepsjon* som han hevder er en prosess som finner sted etter at du har sett en forestilling. Altså som en konsekvens av, mer enn som en integrert del av teaterhendelsen. Mens *persepsjon* fokuserer på den kommuniserende prosessen, beskriver *resepsjon* mer resultatet av denne prosessen ²⁴. I denne oppgaven velger jeg å bruke begrepet *resepsjon*, selv om noen av mine eksempler og poenger uten tvil har sine opphav i *persepsjon*. Med de nye begrepene har vi sett at det foregår en kommuniserende interaksjon mellom tilskuer og performer, og at den er en del av selve

²² Willmar Sauter, *The theatrical event, Dynamics of performance and perception* (Iowa City:Univercity of Iowa press 2000)27

²³ Willmar Sauter 2000:27,28

²⁴ Willmar Sauter 2000:5

forestillingen. En *persepsjon* som er kommunisert, må kunne anses som dekket av begrepet *resepsjon*.

Fokus på resepsjon skaper fokus på etikk

Jeg opplever at den performative dreiningen innenfor teateranalyse, både i form av utvidelsen av teaterbegrepet til *hendelse*, og til fokuset på mottagelse av verket og *resepsjon*, er svært nyttige begreper å bruke i denne oppgaven. Først og fremst fordi oppgavens fokus ikke ligger i selve forestillingene som er brukt som eksempler, men i den kulturelle konteksten, den sosiale situasjonen som forestillingene har oppstått i. Dessuten er min oppfattning at denne dreiningen, eller paradigmeskiftet, med fokus på teater som kommunikasjon og på mottagelse av verket, på tilskueren, bringer med seg et nødvendig øket fokus og bevissthet på etikk. Teater handler om menneskelige relasjoner, også i teaterrommet, slik vi skal se det blir behandlet i denne oppgaven.

Teater, scene – sal, tilskuer, skuespiller/performer , skuespill/performance

Jeg velger å bruke begrepet *teater*, slik Marvin Carlson bruker *theatrical performance*.²⁵ Slik jeg forstår Carlson inneholder dette begrepet på engelsk, alt fra performancekunst til mer konvensjonelt teater. Implisitt i begrepet *teater* legger jeg også Willmar Sauters utvidete begrep *event* – hendelse, det vil si forståelsen av teater som en kommunikativ hendelse, slik jeg har beskrevet det over. Denne utvidete måten å forstå begrepet *teater* på passer i min oppgave, som forholder seg til teater også i betydningen av hva som skjer rundt selve forestillingen, og med vekt på det kommunikative ved teaterhendelsen. Jeg kunne velge begrepene *performance* eller *scenekunst*, men jeg innbefatter f.eks ikke dans i denne oppgaven. Jeg velger det norske ordet, og finner i hovedsak *teater*, med den utvidete betydningen jeg har beskrevet over, som mer effektiv.

Jeg bruker begrepene *scene* og *sal*. Jeg er ute etter å definere det området som tradisjonelt skiller *tilskuerne* fra de som opptrer, og velger derfor begrepet *scene*. Jeg vurderte å bruke spilleplass eller spillsted men dette kan oppfattes som område, by eller lignende. Jeg synes det blir mer effektivt og tydelig med *scene*. *Salen* er det scenen

²⁵ Marvin Carlson, *Performance a critical introduction*(New York, Routledge 1996/2004)3
Professor of Theater and Comparative Literature at City University of New York.

forholder seg til og der tilskuerne kan befinne seg. Begrepet salong er gammeldags og smaker konvensjon.

Tilskueren forholder seg til de andre *tilskuerne* og til det som skjer på scenen. Jeg velger begrepet *til-skuer* fordi det forholder seg til begrepet *skue-spill*. Å *skue et spill* er det vi, i vår tradisjon, for det meste forbinder med teater.

Så velger jeg begrepet *skue-spiller* som en konsekvens av de tidligere valgene. I vår tradisjon er den som foretar seg noe på en scene en *spiller* som er til *skue*. Jeg bruker også begrepet *performer* noen steder der jeg syns skuespiller blir for snevert og fordi *performer* kan flytte hodet ut i et større landskap. Av samme grunn vil jeg også noen steder bruke begrepet *performance*. Men effektiviteten sier meg at *performeren* og *performancen* er klønete ord på norsk.

Etikkbegrepet beskriver jeg i eget kapittel.

2 OPPGAVENS UTGANGSPUNKT OG HOVEDEKSEMPEL

Den dokumentariske teaterforestillingen *HYSJ! gutter.jenter.sex.kjønn.misbruk.*

For å belyse grunnlaget og utgangspunktet for denne oppgavens problemstilling, vil dette kapittelet kronologisk beskrive *teaterhendelsen HYSJ*, researchperioden, prosessen, selve forestillingen og reaksjoner rundt prosess og forestilling. Dette kapittelet er dermed en beskrivelse av forestillingen *HYSJ!* og en kontekstanalyse, ikke en forestillingsanalyse. Detaljert beskrivelse er tatt med der det synes nødvendig for oppgaven. Jeg står kunstnerisk ansvarlig for forestillingen, jeg tar derfor med tanker og intensjoner med de valgene vi har gjort scenisk, der det er interessant for oppgaven. Jeg beskriver også etiske dilemma som oppstod underveis i arbeidet. Kapittelet beskriver mye handling, jeg skriver det derfor i historisk presens, fordi jeg synes det forsterker handlingsaspektet og blir mer levende som tekst.

Teaterhendelsen *HYSJ!* – anslag.

En dag i april 2008 ringer journalister fra VG og NRK og vil ha intervjuer om et teaterprosjekt som mitt navn er knyttet til. Det er ikke ofte at de store mediehusene interesserer seg for en frilanse teaterinstruktør fra det "frie scenekunstheltet", som ikke jobber på de store institusjonene. Teaterfabrikken i Vadsø har noen uker tidligere levert en søknad til Barne- og Likestillingsdepartementet om støtte til å utvikle en teaterforestilling med utgangspunkt i *sedelighetssakene i Kautokeino* to og et halvt år tidligere. Det vi ikke visste er at postlistene til departementer i Norge er offentlige og tilgjengelige for journalister. Vi har bare så vidt begynt tankearbeidet rundt hva dette teaterprosjektet kan bli og er uforberedt på å svare media. At en teaterforestilling skal forårsake slik interesse er overraskende for oss, vi er uforberedt og svarer at vi er for tidlig i prosessen til å kunne gi noen uttalelser. Det viser seg at en liten "mediestorm" er under oppseiling, og vi er ikke der til å kommentere umiddelbart. Medienes vinkling av dette prosjektet blir hengende ved oss; Teaterfabrikken i Vadsø skal lage en teaterforestilling *om* sedelighetssakene i Kautokeino. Altså blir det fremlagt og oppfattet som at vi skal lage en forestilling *OM* Kautokeino. Vår formulering er at prosjektet *tar utgangspunkt i*, men i tabloid presse blir dette til *å handle om* Kautokeino og sedlighetsakene der.

TEATERPROSJEKTETS UTGANGSPUNKT

Finnmark dagblad.no 11.12.2006

I alt 18 navngitte menn er i politiets søkelys for seksuelt misbruk i Kautokeino. Overgrepene fordeler seg på åtte mindreårige jenter. I tillegg til de 11 mennene som enten har status som siktet eller tiltalt for sex-overgrep eller medvirkning til dette, har politiet en liste over seks navngitte menn som er i søkelyset. (..) ²⁶

Rett før jul i 2005 er alle landets medier dekket av det som blir kjent som "sedelighetssakene i Kautokeino". I den første rettssaken blir bl a en tidligere varaordfører dømt etter at DNA-bevis avstedkommer en tilståelse av overgrep mot en 15 år gammel jente. Kripos jobber med sakene i Kautokeino i ett og et halvt år. En topograms dokumentar i NRK før jul 2006 ²⁷, forteller historien om fortielse og forhold som angivelig har eksistert gjennom mange år. En sosialsjef og en lensmann blir intervjuet og forteller at de har forsøkt å ta opp liknende forhold mange år tidligere, men møtt motstand fra alle hold og sett seg nødt til å slutte i jobbene og flytte fra stedet.

Bakgrunn for prosjektet *HYSJ!* og for denne oppgaven

Min bakgrunn for teaterprosjektet *HYSJ!* er at jeg har frilanset som teaterregissør i 25 år og gjennom årene jobbet med ulike teaterforestillinger også i Finnmark, ut fra en stor fascinasjon for denne landsdelen. Jeg har alltid vært et samfunnsengasjert menneske med stor nysgjerrighet for *hvorfor*. En naturlig utvikling for meg var derfor interesse for *det dokumentariske teateret*. Jeg har gjort noen slike arbeider tidligere uten å benevne det dokumentarisk. Nå får jeg et års arbeidsstipend fra Statens Kunstnerstipend for å fordype meg i og videreutvikle denne teatersjangeren. Og jeg vil prøve å gå i dybden på temaet som har preget medieoppslagene fra Finnmark og Kautokeino i så lang tid. Tema for denne oppgaven er teater og etikk. Dette temaet vokser fram parallelt med arbeidet med forestillingen *HYSJ!* Det jeg har valgt å ta med i dette kapittelet i oppgaven introduserer og belyser bl a de etiske dilemmaene som vi støtte på i denne prosessen.

Kontekst

Etter all støyen i forbindelse med avdekkingen av sedelighetssakene i Kautokeino, den lille bygda er fylt av journalister fra alle landets aviser i flere måneder, skapes det også

²⁶ 1 Finnmarkdagblad.no 11.12.2006

²⁷ Nrk Brennpunkt *Kautokeinooppgjøret 1 og 2* (2006)

støy rundt vårt teaterprosjekt 3 år senere. NRKs dokumentar får kun noen kommentarer om at de ikke viste fram det positive ved Kautokeino, og hva som blir gjort med saken. Vårt prosjekt får krigstyper i lokalavisene, og oppslag i VG og NRK både tv og radio på distrikts- og riksplan. "Sexovergrep blir teater" melder NRK ²⁸. Avisa Finnmarken skriver; "Teater om sexovergrep skaper sjokkbølger" ²⁹. Til NRK uttaler ordføreren i Kautokeino Klemet Erland Hætta sin store skepsis til hele prosjektet. Manneforeningen Deivvdut i Kautokeino, som ble dannet som en reaksjon på overgrepssakene, er svært positive til at dette blir løftet fram i lyset gjennom teater ³⁰. Helt fra den første sedelighetssaken når offentligheten er bygda delt i synet på disse sakene. Etter NRKdokumentarene går diskusjonene på div. blogger, (der de deltagende stort sett er anonyme og uvisst fra hvor i landet). Noen påstår at det er en ukultur som har eksistert gjennom mange år, at menn bytter til seg sex fra mindreårige jenter. Andre mener at det er jentene som byr seg fram og må ta sin del av ansvaret ³¹. Noen hevder at saker som dette hender overalt og at det ikke er noen grunn til å snakke om Kautokeino spesielt. Til VGnett den 12.05.2006 sier en advokat for en av de siktede ³² :

Bygda er delt i synet på hva som har skjedd her oppe. Kautokeino er et spesielt sted. Tar du bort de norske her oppe og dem vi kaller for «søringer», består bygda av et antall samiske familier og slekter som alle føler seg personlig involvert i saken, sier Rydningen til VG.

Prosjekt HYSJ! søker Sametinget om støtte, ved første behandling får vi avslag. NRK Sámi Radio melder ³³ :

– Kautokeino er et lite samfunn hvor det er veldig lett å identifisere personer som er knyttet til denne sedelighetssaken, sier lederen i Sametingets tilskuddsstyre, Ann Mari Thomassen (NSR).

Teaterfabrikken har i flere år jobbet med å få realisert en dokumentarisk forestilling, som tar utgangspunkt i overgrepssakene i Kautokeino. Temaet er "ungdom og sex som byttemiddel". Men Thomassen mener tida ikke er moden for å lage et dokumentarteater med basis i saka fra Kautokeino. Teaterfabrikken hadde søkt om 160.000 kroner til prosjektet fra Sametinget.

– Vi synes ikke det skulle være nødvendig at penger skal være inngangsporten for å få

²⁸ Nrk sameradioen 21.11.2007

²⁹ Div presse VEDLEGG 7

³⁰ Teaterfabrikken VG og Nrk Distriktsnyhetene 21.11.2007

³¹ To blogger <http://687.vgb.no/2006/05/10/sexhandel-med-norske-tenaringer/> og <http://www.foreldreportalen.no/forum/showthread.php?p=130454>

³² VGnett/Altaposten 12.05.2006

³³ NRK sameradioen 24.04.2009

innpass i samiske miljøer. Det var det som var begrunnelsen i søknaden til Sametinget, forklarer Ann Mari Thomassen.

Janne Wettre understreker at teateret vil anonymisere personene i forestillingen. Dette er ikke en forestilling fra Kautokeino. Men vi er opptatt av fenomenet "sex som byttemiddel" og at unge jenter blir misbrukt av voksne menn.

Men Finnmark fylkeskommune ser saken på en annen måte. I fjor bevilget de nemlig 40.000 kroner til samme prosjekt. Kultur- og idrettssjef Marianne Pedersen begrunner bevilgningen med at de ikke blander seg inn i det kunstneriske innholdet. Også Fritt Ord og Norsk kulturråd har bevilget midler til prosjektet.

Det er tre kommentarer til dette oppslaget på nettsiden. Jeg tar de med her fordi det viser noe av temperaturen i debatten rundt dette teaterprosjektet :

Skrevet av **ikke sexfiksert**

Bra at sametinget er våken her. Det finnes nok av tiltak som samer selv kunne trengt noen kroner til. Kaste bort penger på slike prosjekt ville laget rabalder, det kan jeg love. Og det finnes mange nok eksempler på de som utnytter det samiske for å bli kjent. Se på Wirkola og Kill Buljo. Hvor hadde Wirkola vært idag om filmen hans sidsdet het Kill Bull, som jo er et kjent altanavn ? Trur ha hadde vært ganske anonym, ja...men viser samtidig kor lett det er å utnytte det samiske og samiske navn, steder m.m. For en gangs skyld enig med sametinget...

Skrevet av **fenomenala**

opptatt av fenomenet "sex som byttemiddel", hvorfor er det så viktig å ha kontakt inn i de samiske miljøene mens man lager teaterstykket? dette er et kjent fenomen i mange bygder som ikke er overveiende samiske, kanskje prosjektet og stykket kan tjene på å ikke være så inspirert av kauto? Det lukter litt av eksotifisering, hvorfor skal man absolutt fokusere på at dette skjer i samiske miljøer? Å bruke sex som byttemiddel har ikke noe med etnisitet å gjøre. Flott at sametinget ikke bevilger penger dette!

Skrevet av **lama**

Jeg er glad for Sametingets holdning i denne saken. Det må være grenser for hvor lenge dette råkjøret mot et samisk bygdesamfunn skal holdes "i live". Enig med "fenomenala" at dette lukter det eksotifisering av.

Søknaden og avslaget fra Sametinget skjerper motsetningene rundt prosjektet.

Nrknett/nordnytt skriver den 22.april 2009 ³⁴ :

Haukur Gunnarsson, teatersjef ved Beaivvas Sámi Teáhter Kautokeino, sier problemstillingen er viktig, men er likevel enig med Sametinget. Da Nils Gaup skulle lage filmen om Kautokeino-opprøret i 1852 tok man en runde med folk i Kautokeino for å lufte ideen og for å få respons, fordi sårene enda var åpne. Da kan man tenke seg at noe som skjedde bare for noen år siden, der skal man trå veldig forsiktig, sier Gunnarsson.

Det er ikke unaturlig å gjøre research her hvor det har skjedd såpass nylig. Men enten har de ikke vært tydelige, eller så har de blitt feiltolket. Det har kommet fram som om det

³⁴ nrknett/nordnytt 22.04.2009

skulle være et doku-drama om Kautokeino-overgrepene. Da forstår jeg at folk reager, sier Gunnarsson.

I samme artikkel kommer motsetningene fram:

Leder i mannsforeningen Dievddut, Aslak Mikal Mienna, tror derimot at et teaterstykke kan bidra til mer åpenhet: - Et teaterstykke om dette, gjort på riktig måte, vil bidra til åpenhet om problemet,

forminske tabuet rundt dette med overgrep. Det kan bidra til å sette nye standarder i samfunnet, som handler om at overgrep er galt, sier Dievddut.

Og i den eneste kommentaren til denne artikkelen står det :

Skrevet av **Bjørka**. All honnør til Dievddut

Jeg synes det er svært feigt av Sametinget å avslå søknaden fra Teaterfabrikken, særlig når det ikke framkommer at sametinget gjør andre tiltak for å kartlegge og evt. begrense seksuelle overgrep innen for sitt forvaltningsområde. Det gir svært tvilsomme signaler. Jeg har kun registert at manneforeninga Dievddut tar KLART og TYDELIG avstand fra seksuelle overgrep og tvilsomme holdninger til kvinner generelt og unge jenter spesielt. Nå håper jeg flere i sameland kommer ut å sier hva de mener i sakens anledning.

Flere ganger, og senest i forbindelse med at *HYSJ!* skal spilles i Kautokeino, uttaler ordføreren i Kautokeino seg til pressa. Her gjengitt på nettstedet scenekunst.no den 9. april 2010³⁵ :

Ordfører Klemet Erland Hætta boikotter forestillingen *Hysj!* når den kommer til Kautokeino. – Et teater som ikke holder hus i Kautokeino har vel ikke den lokale forståelsen for situasjonen, sier ordføreren til NRK.

KONTEKST OG ETISKE DILEMMA

Så hvem er vi til å komme utenfra og begynne å grave i denne vanskelige tematikken? På dette tidspunktet? Jeg ville aldri gjøre dette som et rent Oslobasert prosjekt.

Teaterfabrikken i Vadsø, med en daglig leder som er halvt samisk, kan gjøre det, synes vi. Men vi forstår problematikken rundt stigmatisering av samer. Vi har mange diskusjoner med folk, også samer, som har forskjellige syn på at Teaterfabrikken i Vadsø vil lage denne forestillingen. Fra egenlogg dag 7 leser jeg ” Vi møter et stort trykk på følsomheten ifht etnisitet og samehets.” Forforståelsen vår består av kunnskap om historien og den brutale fornorskning av samene fra 1848 og framover, forbud mot bruk av joik og samiske instrumenter, forbud mot egen religion og eget språk. Først i 1990 ble det vedtatt lovendringer om at barn i samiske distrikter har rett til opplæring i og på

³⁵ scenekunst.no 09.04.2010

samisk ³⁶. Fra oppslag i mediene vet vi at det å være samisk er utsatt fortsatt i dag, og at det pågår åpen mobbing av samer som f eks går med kofte. Med stor respekt for det samiske og for en urbefolkning i Norge, vil vi absolutt ikke være med på å fyre opp under samehets vi vet eksisterer, i hele Norge.

Kravet til anonymisering er helt reelt, og noe vi har vært tydelige på hele veien. I søknaden til Barne- og Likestillingsdepartementet fra april 2008 skiver vi " Vi vil anonymisere historiene og presentere dem gitt en kunstnerisk drakt." ³⁷ Men i den grad vi tenker oss å bruke eventuelle historier også fra Kautokeino, vet vi at dette er et lite samfunn der alle kjenner alle. Vi vet også at det innenfor de samiske storfamiliene er en tradisjon på å løse problemer innad i familien. Argumentet med at tiden ikke er moden, eller at det er for tidlig å lage en slik forestilling, setter vi opp mot at det er mange år siden helt liknende forhold ble avdekket. Den gang ble det, ifølge Nrkdokumentaren, lagt effektivt lokk på hele problematikken og folk som ville gjøre noe med sakene fant å måtte flytte fra bygda. Dessuten må tidsaspektet settes opp mot at disse overgrepene foregår nå, at det er for *sent* for noen av jentene som er ofre i saken. Dermed sier vi også at det *er* av hensyn til ofrene, og mulige nye, vi mener det er viktig med en slik forestilling, gitt fullstendig anonymisering.

Samtidig setter sedelighetssakene i Kautokeino lys på en kultur, eller ubevisste ideologier og maktforhold, strukturer som legger føringer for rådende holdninger og handlinger i samfunnet, sagt med kritisk forsknings terminologi. En gammel same sier på radioen i forbindelse med sakene; " Vi spiser jo de her margbeinan, så da er det ikke så lett å vite ka som skjer". " En gang skal jo være den første for de her jentan" sier en mann i politiet. Fra diskusjonene i Kautokeino vet vi at ca halvparten av de som ytrer seg mener at de mindreårige jentene selv har ansvaret for overgrepene. De blir stigmatisert som horer, mange av dem flytter fra bygda. Og motviljen mot å gjøre noe med problematikken, som kommer fram i Nrkdokumentaren, er skremmende. Det kan tolkes slik at det i argumentasjonen som forsvarer samene, mot vår forestilling, også skjuler seg en bagatellisering av hele problematikken.

³⁶ Erik Sølvberg, Fagbokforlaget.

³⁷ Søknad barne og likstillingsdep. VEDLEGG 3

Argumentet med at vi utnytter det samiske for å bli kjent er vanskelig å forstå for oss. Vi har ingen tro på eller ønske på å bli "kjent" som resultat av denne forestillingen, eller å tjene oss rike på den. Til det har vi vært lenge nok i det frie scenekunstheltet til å vite at så ikke skjer. Dessuten har sakene selv skapt overskrifter i alle landets aviser. Dette utgjør vår forforståelse. Vi har forståelse for kompleksiteten og sårbarheten i situasjonen som gjelder det samiske. Vårt utgangspunkt er at vi *ikke* skal lage en forestilling om samer eller Kautokeino. Å bli beskyldt for eksotifisering, altså at det fremmede enten idealiseres – romantiseres, eller demoniseres, som i dette tilfelle, er ikke en god følelse. Vi vet at det ikke er det vi vil, men ut fra vinklingen saken har fått i media, forstår vi at det kan oppfattes slik. Dette dilemmaet slipper aldri helt taket mens vi jobber fram materialet til forestillingen. Det at vi ikke har nådd fram i media med at det ikke var snakk om en forestilling *om* Kautokeino, er plagsomt. Hadde vi ikke møtt støtte også i Kautokeino ville prosjektet vært mye vanskeligere å gjennomføre, også for oss.

Vi utvikler etter hvert en argumentasjon, spesielt overfor oss selv, om at det er viktig å løfte denne type overgrep fram i lyset. Vi lærer underveis i prosessen at noe av grunnen til at det ikke gjøres, er at tabuene er så sterke, også blant fagfolk og politikere, ikke bare i Finnmark, men i hele Norge. Og vi tenker at samfunn som ikke er i stand til å behandle en slik type problematikk, som legger lokk på og lar ting fortsette, vil kunne råtne på rot. Men er ikke dette en argumentasjon som setter oss over andre? At folk vi stoler på ser forestillingen før premiere og "godkjenner" den etisk, hjelper oss mye. Og endelig at vi viser forestillingen i Kautokeino og blir godt mottatt, både i Altaposten og av privatpersoner ³⁸, gjør at den "etiske pinen" slipper taket. Men minnet om den er fortsatt sterkt.

Research

Gjennom fire år arbeider produsenten fra Teaterfabrikken i Vadsø, Ellen og jeg med å samle materiale til forestillingen. Vi arbeider nærmest journalistisk. Vi tar kontakt med fagfolk, ungdommer, institusjoner, organisasjoner, etater i hele Norge som kan ha kunnskap om det som vi etter hvert forstår er et begrep innenfor hjelpeapparatet. I 2006 ga NOVA, med støtte fra Barne- og Likestillingsdepartementet, ut en faglig

³⁸ Anmeldelse Altaposten, hele + tilbakemeldinger. VEDLEGG 4

veileder; *Ungdom som selger eller bytter sex* ³⁹. Vi gjør intervjuer og samler materiale, men møter mye motstand både i oss selv og utenfra. Det viser seg å være vanskelig å få bli a jenter som har vært innblandet i slike forhold, i tale. Vi har flere avtaler, men de blir avlyst. I Kautokeino opplever vi nærmest lukkede dører. Vi får også trusler om å holde oss unna. Selv folk som mener det er en bra ting at vi vil løfte disse tabubelagte temaene fram i lyset, blir vikende i blikket når det er snakk om konkrete navn på folk vi kan intervju. Vi ønsker oss jentenes egne historier fordi de ikke kommer fram i alt mediabråket. Vi vet at historiene ikke er ensidige. At det også fantes oppmerksomhetstrang og svar på omsorgsbehov i relasjonen til de voksne mennene. En kompleksitet som gjør det vanskelig å dømme. Vi vil gjerne ha jentenes egne historier, men vi får dem aldri.

RESEARCH OG ETISKE DILEMMA

Så hvem er vi til å komme til folk privat for å få historiene deres? Med hvilke rett? Vi blir spurt om hvorfor vi ikke søker i andre deler av Norge. Ellen svarer at Teaterfabrikken ligger i Finnmark og det er her slike saker nå er avdekket. Men søket vårt går utover Finnmark, og problemet viser seg å eksistere "overalt". De etiske dilemmaene blir påført oss utenfra, men oppleves også i oss selv. Hvem er vi til å grave og spørre – det er ubehagelig, vi føler vi trækker inn i en sfære der vi ikke har noen plass. Samtidig går diskusjonen både i oss selv og utenfor oss om det er rett å lage en slik forestilling. Manneforeningen Dievddut i Kautokeino støtter oss aktivt og er til hjelp i å skaffe informasjon og kontakter. I Trondheim har vi kontakt med *NotforSale* som har arbeidet med denne type problematikk siden 2003 ⁴⁰ og som er til stor hjelp. Dette er veldig viktig støtte for oss.

Vi forstår at det å fortelle sin egen historie er en belastning, selv om vi lover hundre prosent anonymisering. Og hvem sier at vi er til å stole på? Når det gjelder Kautokeino, i tillegg til dilemmaet beskrevet over om stigmatisering av en hel bygd og av en minoritet i Norge, er denne lille bygda invadert av sensasjonssøkende journalister i mange måneder, i tillegg til Kripos. Noen opplever at ting de sier til politiet står i avisen dagen etter. Folk er trøtte og slitne og vil rette blikket framover. Og så kommer vi tre år senere

³⁹ Faglig veileder. www.odin.no

⁴⁰ NotforSale, UngPro, Kirkens Bymisjon Trondheim

og ripper opp i det hele. Det er ikke vanskelig å forstå avvisningen vi opplever. Samtidig sier noen at i Kautokeino er ingenting forandret og at alt er i ferd med å falle tilbake i gamle folder. Dette ubehaget ved å føle at vi trenger oss på, samtidig som det er viktig informasjon og viktige historier der ute, lever vi med helt fram til vi setter strek for innsamling av materiale.

Vi sitter etter hvert med et enormt materiale fra hele landet. Alt fra ungdomsintervjuer gjort i flere kanter av landet, til forskningsmateriale, rettsdokumenter, presseoppslag og intervjuer med mange fagfolk. Denne store kjennskapen til problematikken *sex som byttmiddel* gjør det tydelig for oss at dette er en viktig forestilling å lage. Også mye økonomisk støtte ⁴¹, fra nesten alle instanser vi søker, forteller oss at det er flere enn oss som vurderer dette som et viktig prosjekt. Den støtten er viktig økonomisk, men nesten viktigere som støtte i våre etiske dilemmaer. Det fungerer som en bekreftelse på at det er riktig av oss å lage denne forestillingen. Vi leverer en ny søknad til Sametinget der vi understreker at signalverdien av en støtte fra Sametinget er viktig for å vise at dette er en problematikk som de vurderer som nødvendig og viktig å gjøre noe med.

Forestillingsprosessen

Detaljene jeg velger å ta med i beskrivelsen av prosessen fram til premiere på forestillingen *HYSJ!* er med for å belyse problemstillinger knyttet til kapittelet om etikk og kapittelet som reflekterer rundt dokumentarisk teater.

Prosessen med de fire skuespillerne Ellen, Kristine, Nanna og Morten starter seks uker før premiere med mange samtaler rundt tema som ung seksualitet, egen ung seksualitet, fordommer, myter, tabuer. Det enorme materialet vi har samlet har jeg kategorisert i eksempelvis "ungdomstekster", "fakta", "dialoger", "øvelser", "drømmer og idealer", og delt ut til lesing. Det utgjør mer enn tre ganger så mye som vi trenger til ca en times forestilling. Skuespillerne blir bedt om å merke de tekstene de synes er gode. Min erfaring med å lage forestilling på denne måten, er at det blir best når de som skal framføre tekstene har et forhold til dem. Et av mine ønsker for forestillingen, i tillegg til at vi *representerer* tekster fra intervjuer med ungdommer, fagfolk osv, er at også skuespillerne skal *presentere* historier fra egne liv. Vi vil utfordre ungdom gjennom

⁴¹ Økonomisk støtte, se Innledning

denne forestillingen, da må vi også tåle å utfordre oss selv, er min tankegang. Dette krever mange samtaler og diskusjoner i gruppa for å oppnå den tryggheten det krever for en skuespiller å fortelle historier med denne tematikken og fra eget liv, fra en scene. Forestillingen innholder, når den er ferdig, en personlig historie fra hver av skuespillerne.

RESEPSJON SOM METODE I FORESTILLINGSPROSESSEN

Resepsjon - referansegrupper

Målgruppe for forestillingen er ungdommer på ungdomsskole og videregående skole. Som hjelp gjennom prøveperioden har vi to referansegrupper, en 8. klasse og en 1. videregående klasse. De er hos oss første gang helt i begynnelsen av prosessen. Vi leser noen av tekstene for dem, tekster som er uredigerte biter av intervjuer av ungdommer, for å få reaksjoner og tilbakemeldinger. Vi forteller om tankene våre rundt forestillingen og hvorfor vi vil lage den. Lojalitet er alltid et spørsmål når man jobber med referansegrupper. Ungdommene får et spesielt forhold til oss og til det de presenteres for, vi blir "venner" og de vil oss godt. Det er viktig å ha dette klart for seg når man bedømmer reaksjonene vi får fra medlemmene i disse gruppene. For oss er denne samtalen gjennom flere møter med disse ungdommene til uvurderlig hjelp. Vi spør ikke om de synes noe er bra eller dårlig. Det vi vil vite er om de forstår hvorfor vi vil ha med en slik tekst, hvorfor vi velger å gjøre sånn og slik. For oss er det et spørsmål om å nå fram, om vi kommer over til dem vi vil nå. En morsom episode i det første møtet vårt med 8.klasse, er at en av de taleføre guttene mener at vi ikke må henge ut gutter som bare dårlige. Jeg spør om han vil ta på seg ansvaret for å si ifra om det virker sånn når vi er mer ferdige med forestillingen, fordi vi ikke ønsker en slik slagside. Han "godkjenner" senere den ferdige forestillingen. Vi viser dem etter hvert biter fra forestillingen i scenografi og ber dem fortelle oss hva de ser og assosierer. Nær premiere bruker vi dem til å teste ut våre ideer om hvordan slippe inn tilskuerne, den direkte dialogen vi ønsker oss og den direkte måten vi ønsker å forholde oss til publikum på, for eksempel gjennom å få de til å stå opp for å synliggjøre en prosentandel. Det gjør oss trygge i det vi gjør og gir oss en pekepinn på hvordan ting kan gjøres. Vi vil også ha reaksjoner på balansen i forestillingen, om den virker for mørk, eller om den balanserer med optimisme også i den alvorlige problematikken. Erfaringene med referansegrupper er udelt interessante og lærerike, men en krevende prosess for oss som har valgt målgruppe langt fra vår

egen alder og med et følsomt og tabubelagt tema. Krevende også fordi det betyr å åpne opp prosessen med forestillingsarbeidet, som i noen perioder kan være sårbar fordi ingenting er ferdig og egentlig ikke klart for å vises.

Resepsjon - prøveforestillinger

I tillegg til referansegruppene har vi flere prøveforestillinger der vi i tillegg til ungdommer inviterer folk vi har vært i kontakt med under prosessen. Folk som har hjulpet og veiledet oss når vi har behøvd det i forhold til tematikken. En slik dialog er av uvurderlig hjelp i vurdering av etiske aspekter ved forestillingen. Jeg ville være sikker på at vi ikke tro feil, og jeg følte meg usikker på noen av sekvensene i forestillingen i forhold til etiske spørsmål. En ukes tid før premiere inviterer jeg derfor en psykolog til å se en gjennomkjøring. Denne psykologen har vi stor tillit til gjennom flere møter, hun har god kjennskap til tematikken og har egne erfaringer fra Kautokeino. Det blir et sterkt møte. Jeg får en lang og grundig vurdering av forestillingen sett med hennes øyne, som inneholder mange positive tilbakemeldinger. Men hun gir meg også en søvnløs natt, med hardt og vanskelig arbeid for å rette opp en sekvens der hun mener vi gjør et etisk overtramp. Vi sier ikke noe i forestillingen som ikke er sagt før av andre, men hun hevder at dersom vi gjentar noe av dette, utgjør et nytt overgrep. Det kan jeg selvfølgelig ikke leve med, og foretar omskrivninger og ytterligere anonymiseringer av noe av materialet. Senere "godkjenner" hun denne sekvensen.

I forestillingen velger vi å ha med mye statistikk. Det er utfordrende både for oss og for et ungt publikum. Kanskje utfordrende uansett i en teaterforestilling, men en del av de fakta vi finner synes vi er så oppsiktsvekkende at vi velger å ta dem med. Én av ti jenter i Finnmark sier at de har vært utsatt for et seksuelt overgrep. Vi diskuterer hvordan vi kan synliggjøre hvor mange dette er. Vi har 60 publikumsplasser. Om vi ber 10% av dem reise seg, blir det et tydelig bilde på hvor mange 10% utgjør. Om vi ber 6 personer reise seg etter at vi har kommet med statistikken om jenter i Finnmark, kan vi trå alvorlig feil. I følge statistikken er det ikke usannsynlig at en del av jentene i salen er blant de som har opplevd overgrep. Samtaler med tilskuere etter visninger tydeliggjør for oss at det er vanskelig å få noen til å reise seg blant tilskuerne, dersom de som står kan kobles til seksuelle overgrep. Vi velger å ta statistikkvisningen isolert, før vi snakker om hva statistikken gjelder. Dermed er det ufarliggjort i forhold til å koble de som står oppreist, til seksuelle overgrep. En enkel løsning som virker opplagt, men som allikevel krever en

bevissthet fra vår side, og som våre "hjelpere" blant prøvetilskuere veiledet oss i ved å gi tilbakemeldinger etter sett prøveforestilling. Denne sekvensen er med i beskrivelsen av selve forestillingen.

Resepsjon - fagfolksamtaler

To ganger under prøveprosessen inviterer vi ulike fagfolk til å komme og diskutere ulike temaer knyttet til tematikken i forestillingen, som verdighet, skam, skyld. Det er fagfolk som psykolog, prest, antropolog, sosiolog, filosof. Samtalene oppleves som meningsfylte og verdifulle, og vi opplever oss som privilegerte som kan dra veksler på så mye kunnskap fra forskjellige ståsteder. I ettertid ser jeg at vi ikke hadde et tema som etikk spesifikt oppe til samtale.

Målgruppe og spillested

Forestillingen skal vises rundt på skoler i skoletiden. Det vil si, publikum kan ikke velge selv om de vil gå på teater. Forestillingen ses sammen med andre elever de kjenner, og som de har en relasjon til, god eller dårlig. Den ses også sammen med lærere som elevene har en relasjon til, god eller dårlig. På de fleste skoler er det gymsalen forestillingen blir vist i, ikke et institusjonsteaterhus som for de fleste representerer noe ukjent. Gymsalen er et kjent rom for elevene, men der relasjonen til rommet kan variere for den enkelte. Det avgrensede rommet er lite og antall sitteplasser få – ca 60 stoler. Dvs en intimscene der man sitter veldig nære spilleplassen, på samme gulv. Publikum er plassert på 3 sider så man ser publikum på andre siden. Synlige byggekonstruksjoner bærer de transparente tekstilene og lyskasterne og skaper avgrensning av spilleplassen. I tekstilene som henger fra riggen er det felt med speilliknende materialer der man kan skimte seg selv og de andre i publikum. Det er en forestilling med et følsomt tema, vi annonserer forestillingen med; "gutter.jenter.sex.kjønn.misbruk." Og for de av ungdommene som har fått det med seg, er det en forestilling det har vært mye oppmerksomhet og sterke meninger rundt. Forforståelsen blant elevene er forskjellig. Alle disse faktorene kan innvirke på tilskuernes resepsjon av helheten rundt forestillingen, og resepsjonen av selve forestillingen.

Jeg har et ønske om å bryte med eventuelle tidligere erfaringer fra skoleforestillinger for dette publikumet. Vi kjenner til innslepp som likner en virvelvind av kropper som fyller rommet. Vel vitende også om at det ikke er veldig teatervante tilskuere, søker jeg å møte

dem på en annen måte. Vi har ambisjoner om en direkte dialog med tilskuerne i noen sekvenser av forestillingen, og jeg ønsker å legge grunnen for det i det første møtet med dem. Dette for å prøve å bygge ned hierarkiet mellom scene og sal.

FORESTILLINGEN *HYSJ!*

Vi velger å la skuespillerne, kledd i hverdagslige klær og vanlig sminket, møte tilskuerne ute i gangen, ønske dem velkommen til denne *dokumentariske* teaterforestillingen og forklare dem at vi slipper inn i puljer. Dette velger vi for å få kontroll over innsleppet, og fordi vi vil at det skal foregå *gjennom* scenografien. Forestillingen begynner når vi er innenfor døra.

Vi ledes inn i et mørkt rom. Lyd av stemmer fyller rommet, og etter å ha tatt av oss på bena blir vi ledet av en av skuespillerne inn i scenografien. Den består av lyse, transparente tekstiler som lager ganger vi følger, og stemmer høres på vei gjennom disse gangene – det er (forvrengte) stemmer til ungdommer som forteller historier fra sine liv. Opplyst i et hjørne ser vi silhuetter av to mennesker, et lite og et stort. Noen steder i tekstilene er det et slags speilmateriale som vi kan se oss selv i eller se gjennom avhengig av belysningen. Videre passerer vi et bord med datamaskiner og noe annet teknisk utstyr. Fra dette tekniske bordet sentralt plassert på scenen kjører skuespillerne selv all lys/lyd helt åpent. Vi kan lese på gulvet : "Har du sagt A har du sagt A". Titter vi opp ser vi nødutgangsskilt festet langs hele riggen. De er lik de nødutgangsskiltene vi kjenner, men har litt ulike utforminger som f.eks en jente som løper etter en gutt, eller mange gutter som løper etter en jente, mot en dør. Vel gjennom dette blir vi vist til en sitteplass. Karpe Diems *Ruter* fyller rommet. Forestillingen har mye musikk som er "ungdommens egen"⁴². En voiceover leser en tekst samtidig som den skrives ut på de lyse tekstilene.

Vi er skapninger i behov av beskyttelse. Vi er
sår-bare, krenk-bare, ydmyk-bare vesener.
At vi er dette, skal ikke forstås som svakhet, eller som tegn på svakhet.
Tvert i mot, min sårbarhet kan jeg kjenne igjen i din.
Menneskene deler denne sårbarheten og behovet for beskyttelse
mot alt skadelig som kan gjøres mot oss, skjøre som vi er.
Dette er grunnen som all hensyn til andre, all moral, bygger på.
Arne Johann Vetlesen. Professor i filosofi.

⁴² spillelisten. VEDLEGG 5

Det er mørkt i rommet, musikken fortsetter. Ellen løfter fram en lyskaster og retter den mot Kristine. Hanna rigger samtidig et bærbart videokamera. Lys opp og Kristines ansikt closeup på tekstilene i 4 nivåer bakover i tekstillagene, ansiktet er stort og kommer nær oss. Kristine filmes mens hun har en jeg-tekst om en jente som forteller om den første kjæresten sin, om usikkerhet og respekt. Hun snakker direkte til oss gjennom kameraet, men sitter bak et av de tynne gjennomsiktige tekstilene som gir en følelse av en slags 4.vegg.

/../ Hvis man er usikker på seg sjøl så er det vanskelig å vite ka grensene er. Finnes ikke noe fasit på det, man må bare lære seg sjøl. Kanskje. Prøve å se ka man føler, på hvordan man har det og. Det var jo det æ sa om å tenke på den store helheten, assa, ellers så åpner bare alt seg også bare wow. Mmmm. For det er jo hardt å være tenåring. Voksne sier det er så lett å være ung, men Phuu!!

Et av tekstilene faller og alle skuespillerne snur seg ut mot publikum og smiler til oss. Ellen går noen skritt mot oss:

Æ heter ellen Zahl jonassen , Æ e fra Vadsø. Æ e skuespiller. Æ har en historie å fortelle dokker. I november i 2007, allerede før vi begynner å jobbe med denne forestillingen står jeg i NRK å må forsvare at vi vil lage den. Pappa var akkurat død, æ jobber med en annen forestilling, er kjempelei meg, og sinte journalister ringer hele tida. Lokalavisene skriver med svære bokstaver ; sexovergrep blir teater! En sier ; hvorfor skal du lage teater om Kautokeino, koffor lager du ikke teater om Tysfjord? Jeg sier; Teaterfabrikken er i Finnmark! Aldri har æ møtt så mye motstand, fra innsida av mæ sjøl. Fra alle kanta. Det handler om seksualitet. Vi begynner å snakke om våres egne erfaringa. Og æ, som ikke synes man skal snakke om alt, må plutselig dele. Veldig ubehagelig. Kordan blir man klar egentlig. Til å snakke om de her tingan? Om sex. Om overgrep /../.

Denne *metateksten* går gjennom hele forestillingen og kronologisk beskriver den prosessen og hendelsene rundt, fram til premiere. Metateksten kom til som en følge av alt oppstyret rundt produksjonen av denne forestillingen. Ettersom tabuer var en del av tematikken, ble det naturlig å ta med fortellingen om all motstanden mot å si ting høyt som vi møtte underveis. Fra dette punktet i forestillingen består strukturen av ulike sekvenser som gjentar seg, som faktatekster, ungdomstekster, metateksten, og noen brudd. En del av disse bruddene karakteriseres ved rene abstrakte bevegelsespartier til musikk. I den første metateksten presenteres bruk av *statistikk* og publikums hjelp til å synliggjøre den.

Ellen:

I 2007 altså. Noe av det første vi lærer er ;

Vent, æ trenger litt hjelp av dokker – det her e statistikk, det e vanskelig. Kan 6 stykker reise sæ? Dokker skal ikke opp på scena, eller gjøre nåkka, dokker skal bare stå rett opp og ned også sette dokker igjen når æ sier det . Du og du og du Osv

Det e 60 persona her inne, pluss minus, så det her e omtrent 10% av alle som e her i lokalet. Tusen takk. Nu kan dokker sette dokker.

I Finnmark, sier 10% av unge jenter mellom 13 og 15 år at de, det siste året, har vært utsatt for seksuelle overgrep/..

En annen sekvens, *ungdomstekster*, presenteres som slutten på denne første metateksten. Ungdomstekster er uredigerte klipp fra ulike intervjuer av ungdommer fra alle kanter av landet, satt sammen slik at de kan oppleves som en samtale. De presenteres fra plattinger og lyset markerer forskjell. Tekstene framføres frontalt, henvendt til publikum.

Ellen:

Den her forestillinga e laget ut fra alle dem vi har snakka med og intervjuet. Alle mulige slags folk, forskera, helsesøstre, psykologa, politifolk, politikere, mødre, fedre, se i programmet ja, folk fra hele Norge – store byer og små plasserVi har intervjuet masse ungdommer, gutta , jenta, her en noen av dem;

UNGDOMSTEKST forandring av lys, alle opp samtidig på plattingene TEKST:

MORTEN

Hvis man har dårlig selvtillitt, for det er det veldig mange som har. Viser det ikke helt, men at man egentlig har veldig, veldig, veldig dårlig selvtillitt.

ELLEN

Også hvis man for eksempel ikke har hatt kjæreste så er det plutselig noen gutter som sier at de liker deg.... så... ..eller legger an på deg eller sånn der. Da blir man jo liksom Hæ! Liker du mæ? Hehe.

NANNA

Så tar man bare helt feil gutt. Det kan man jo gjør liksom. At man blir så smigret så man tror man er forelska nesten

Etter dette kommer resten av skuespillerne fram og presenterer seg:

MORTEN

Jeg heter morten røsrud, jeg er fra drøbak, jeg er skuespiller. Skal ærlig innrømme at jeg var skeptisk til denne forestillingen før vi begynte å jobbe med den. Det føles rett og slett litt uggent og til tider ganske småflaut og prate om gutter, jenter, sex, kjønn og overgrep på en teaterscene. Men må innrømme at tiden fra prøvestart og frem til i dag har endra meg, både i forhold til meg selv og andre.

KRISTINE

Æ heite Kristine Myhre Tunheim, æ er også skuespiller. Denne forestillinga handler blant annet om ka som e rett, og ka som e galt. Det e nåkka æ ofte kan være usikker på. Æ va stormforelska i en på 24 når æ va 15. Va det galt?

NANNA

Jeg heter Nanna Elisabeth Berntsen. Jeg kommer fra Senja. Jeg er skuespiller. Å eie min egen seksualitet er viktig for meg. Å være trygg og å kunne utforske. Å være fri.

Gjennom mikrofon presenteres så den første av flere *faktatekster*;

En ung somalisk gutt jeg kjenner jobber med å vise nye kolleksjoner av klær for Hennes & Mauritz. Somaliere er ofte langbeinte og smale og tynne. De er sju ungdommer i den gruppa som viser klær. Jenteklær. 5 av de sju er gutter. Gutta som sminkes opp som jenter og viser jenteklær. /../

Visste dere at hver tredje norske 13-åring ønsker å gå ned i vekt

10% av alle som slanker seg utvikler anoreksi

Anoreksi er den tredje største dødsårsaken blant Europeiske tenåringsjenter.

Her følger en ny metatekst, så et brudd med ren bevegelse og en samtale skuespillerne imellom om personlige utfordringene ved å være med å lage denne forestillingen, og om egne seksuelle erfaringer fra ungdommen. Metatekst, faktatekst, ungdomstekst følger.

Så kommer et nytt brudd der Kristine sier:

KRISTINE

Æ huske når æ va 16 år, med valpefett og med briller. Da lurte æ på ka den gjennomsnittlige seksuelle debutalderen va for jenter i Norge. For æ ville jo være normal. /../

En slik type tekst har alle skuespillerne i løpet av forestillingen. En tekst der de snakker i jeg-form og presenterer egne opplevelser og tanker rundt tematikken. Et annet brudd er dette. Det blir fortalt at Kristine har logget seg på internettsiden chat.no som "Pjuskepia 14 år" og har oppe en chatteside der flere voksne menn viser seg interessert:

MORTEN

Når vi har jobba fram denne forestillinga har vi møtt på ganske mange slibrige typer som kvalifiserer for flere røde knapper. Nå har vi tenkt at vi skal gjøre et lite eksperiment her. Vi vil sjekke om det er sånn at mange voksne menn prøver å oppnå seksuell kontakt med mindreårige.

KRISTINE sier hvem hun har chat med, ett eksempel er "Trailer", mann 41 fra Asker som forteller at han sitter naken for det var så varmt, og at 14åringer liker han spesielt godt. Morten og Nanna leser høyt fra chaten, som projiseres. Ellen avbryter og tar over internettet.

NANNA I MIK: FAKTA OM DEN RØDE KNAPPEN. MUSIKK.

Har noen her prøvd å trykke på den røde knappen? /../

Hun forteller at den røde knappen skal være godt synlig på alle slike nettsider og hvordan den fungerer. Så følger tre nye ungdomstekster som handler om nettchat av forskjellig slag. De delvis vises gjennom filmkamera direkte projisert, delvis leveres fra bak noen av tekstilene, gjennom speilene. Så følger en ny bevegelsessekvens som er en

koreografi over de tre apekattene, ikke se, ikke høre, ikke snakke. Ny metatekst, også et nytt brudd.

Morten :

Nå tenkte vi at vi skulle ha en liten øvelse. Det handler om å si høyt og overbevisende JA når jeg har telt til tre. Og dere må virkelig overbevise meg med JAet deres. 1.2.3

(Gjentas til JAet er overbevisende.)

Denne "kor"øvelsen repeteres engang mot slutten av forestillingen, da med et "nei". Flere sekvenser med nytt innhold følger før et nytt brudd med ren bevegelse og musikk. En ny faktasekvens følges av en sammenklipping av utsagn fra div blogger i en kaosliknende scene der skuespillerne snakker høyt i munnen på hverandre, går hektisk fram og tilbake på scenen og filmes/projiseres samtidig på tekstil bak.:

KRISTINE: Overgrep skjer i alle bygder og byer i større eller mindre grad.

MORTEN: Om jentene er nysgjerrige på sex, er det ALLTID den voksne sitt ansvar å sette grensene.

MORTEN: Dette er ille. Men som vanlig gis den voksne mannen 100% av ansvaret og jenta 0%.

ELLEN: Jenter i den alderen vet godt hva de gjør og burde absolutt også stilles til ansvar for sine handlinger.

NANNA: Å legge fram seg selv som en sexdiva er ikke veien å gå for å få respekt og venner eller kjærester. Av en eller annen grunn tror mange det...

KRISTINE: Det er virkelig SKREMMENDE at så mange av debattantene ønsker å gi 13-14 år gamle jenter like stort ansvar som de voksne mennene som utnytter dem!

MORTEN: Vemmelig er det eneste jeg kan si.

ELLEN: Ikke bare utnytter mannfolk små jenter men småjenter lar seg utnytte!

NANNA: En 14 åring som legger seg ut for et kontantkort, det går ikke an!

Brå stillhet idet et av de transparente tekstilene i scenografien faller til gulvet. Morten på en platting til høyre med dokumentmappe. Nanna og Kristine til venstre.:

NANNA

Også er det en far som ringer til meg også sier han, kan æ få lov til å komme.

KRISTINE

Ja, 2008. Og da ringe han samme kvelden

NANNA

25. mars, om han kan få lov til å komme til oss.

MORTEN fra RETTSDOKUMENT;

Ved tiltalebeslutning utferdiget av Nedre Eiker statsadvokatembeter den 4. oktober 2009 er NN satt under tiltale for overtredelse av Straffeloven § 196, første ledd for å ha hatt seksuell omgang med barn under 16 år

KRISTINE

Så kom han, også sier han at nu har dem tatt den der mannen på fersken med dattera.

MORTEN fra RETTSDOKUMENT;

Den 24.mars 2008 kom fornærmede igjen på besøk. Samme kvelden fikk fornærmedes far vite at datteren var hos tiltalte. Faren fattet mistanke om at datteren ble misbrukt og dro sammen med ektefellen opp til tiltaltes leilighet.

/../

NN født XX.XX.1972, dømmes for overtredelse av straffeloven § 196, første ledd til fengsel i 6 – seks – måneder. Retten hevet.

Her kommer publikumsøvelse med å si et Nei høyt og overbevisende. Så en avsluttende metatekst:

META 5 - ELLEN

Ka e overgrep?

I 2010 diskuterer vi ikke om det e 14 åringen sitt ansvar at ho blir misbrukt av en 40 åring. Det er kriminelt. Hvem tar ansvar for at ungdom skal få utforske sin seksualitet i eget tempo?

Vi har fått mange historier. Herlige, ærlige, vonde. Det er noen av dem vi av hensyn har valgt å ikke ta med i forestillinga. Det er noen historier vi ikke fikk. Vi forstår det. Så vanskelige er disse sakene. /../

Fulgt av at alle skuespillerne kommer fram og har en avsluttende / oppsummerende tekst.

/../

MORTEN

Vi ser all usikkerhet alle har rundt seksualitet. Vi er sårbare vesener. Og den sårbarheten er felles for oss og må ikke oppfattes som svakhet.

NANNA

Det er vanskelig å få utforske og gjøre seksualiteten til vår egen. Hvem tjener på at ting er tabu og holdes skjult? Vanlig er ikke nødvendigvis rett!

KRISTINE

En av ungdommene sa «Hvis man er usikker på seg sjøl så er det vanskelig å vite ka grensene er. Finnes ikke noe fasit på det, man må bare lære seg sjøl.»

MORTEN

Ei helsesøster sier; Si ifra hvis du ser noe. Mange overgrep skjer i fylla av folk vi kjenner.

ELLEN

I Kautokeino startet noen menn en forening mot vold og overgrep – de tar stilling og sier at sånne menn er ikke vi.

Mange ser at ting skjer...

En sykepleier i Oslo sier; Det handler jo egentlig om hva slags menneske du vil være. Hva slags jente? Hva slags gutt vil du være?

Musikk, skuespillerne går inn i fysiske positurer som nødutgangsskilt, mørkt. Slutt.⁴³ Etter hver forestilling har vi avtale med lokal helsesøster eller andre i det offentlige hjelpeapparatet om å være tilstede. Vi har brosjyrer om hvor man kan ta kontakt osv.

Etter premiere

Dagen før premiere får vi beskjed om at Sametinget har bevilget penger til prosjektet. Premieren dekkes av TV2⁴⁴ som filmer åpningen av forestillingen og intervjuer meg om prosjektet. NRK har forhåndsomtale på nettside ⁴⁵. Aftenposten dekker premieren med en halv side, NRK Kulturnytt har et innslag og diverse aviser og nettsteder omtaler prosjektet og premieren ⁴⁶. Etter en spilleperiode i Tromsø, spiller vi i Beaivváš, Samisk Nasjonalteater sine lokaler i Kautokeino. Bortsett fra at ordføreren sier til pressen at han ikke skal se forestillingen og at en av skolene bestemmer seg for ikke å komme, blir forestillingen spilt for gode hus både på dag og kveld. Ungdomsklubben holder åpent etter forestillingene med folk som man kan snakke med. Vi oppsummerer at det gikk veldig fint å besøke Kautokeino, og at alle sterke reaksjoner etter å ha sett forestillingen, uteble.

HYSJ! var en "liten" forestilling på ca 1 time, med 4 skuespillere, ingen med kjendisfaktor. Vi hadde 60 seter og spilte stort sett i gymsaler rundt i Nord – Norge, hovedsakelig gjennom Den Kulturelle Skolesekken.

Jeg har beskrevet denne oppgavens hovedeksempel ved å presentere det tematiske utgangspunktet for forestillingen *HYSJ!*, "sex som bytemiddel", og kontekst knyttet til dette. Prosessen fram til ferdig forestilling, og selve forestillingen beskrives for å synliggjøre etiske dilemma knyttet til kontekst og forestillingsarbeid. Jeg beskriver bruk av resepsjon og resepsjonsanalyse for bedre å treffe vår målgruppe for forestillingen, og som korrigeringer i forhold til "etisk pine" og for å unngå etiske overtramp. Kontekstanalyse av målgruppe og spillested for forestillingen avdekker alle elementene som kan virke inn på mottagelse av en teaterforestilling. En kort karakteristikk av

⁴³ manus HYSJ. VEDLEGG 6

⁴⁴ <http://www.tv2nyhetene.no/innenriks/overgrepshistorie-blir-teater-3168966.html>

⁴⁵ Teater kan endre holdninger. Nr.no 23.03.2010

⁴⁶ Div presse VEDLEGG 7

størrelsen på forestillingen *HYSJ!*, både med tanke på omfang, kjendisfaktor og spilleområde, legger grunnlaget for en senere drøfting av denne størrelsen opp mot styrken i reaksjonene på *idéen* til forestillingen, og spørsmålet *Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse ?*

3 METODE

Hermeneutikk

Oppgaven bygger på en av de mest sentrale metodologiske tilnærmingene innenfor humanistisk forskning, *hermeneutikken*. *Hermeneutikk* betyr fortolkningslære, og kommer av det greske ordet *hermenevein* som betyr "å tolke"⁴⁷. Et hovedtema for hermeneutikken er at "meningen hos en *del* endast kan forstås om den satts i samband med *helheten*"⁴⁸. Alvesson og Skjöldberg beskriver utviklingen av hermeneutikken i *Tolkning och Reflektion*. Fra at *delen* var et tekststed i Bibelen og *helheten* var Bibelen, har hermeneutikken utviklet seg til å omhandle alle skrevne tekster og det talte ordet. Helheten innbefatter også forfatteren av verket, og forfatteren som et menneske i verden. Dermed ses helheten, som tekst og handlinger, som hele verdenshistorien, og delen må ses i lyset av dette. Den hermeneutiske metodologien ser på forskeren som *fortolkende*, en som studerer sin egen virkelighet, og arbeider ut fra en idé om at denne virkeligheten allerede er fortolket av menneskene som lever i den. Denne virkeligheten må med andre ord forstås som grunnleggende konstruert.

En side ved tidlig utvikling av hermeneutikken kjennetegnes ved at tolkning eller forståelse også forbindes med *empati*. "Man försöker med fantasins hjälp sätta sig i aktörens ställe, för at därigenom klarare kunna förstå innebörden av handlingen (det skrivna,talet)"⁴⁹. Jeg tar med dette fordi det er interessant for oppgaven, i det evne eller vilje til å *sette seg inn i den andres sted* er en forutsetning både i teateret, gjennom *as if* og i etikkfilosofien i *den opprinnelige etiske situasjon*, som vi skal se er kjernespørsmål i denne oppgaven. *Empati*, "ett kongenialt intuitivt innkännande" skulle utgjøre en skillelinje mellom natur- og kulturvitenskapene skriver Alvesson og Skjöldberg. Naturvitenskapene skulle *forklare med årsaker*, kulturvitenskapen (*humaniora* og samfunnsvitenskap) skulle *forstå meninger*⁵⁰.

⁴⁷ Boye Wangenstein, *Bokmålsordboka* (3.utgave, oslo:Kunnskapsforlaget 2007)

⁴⁸ Alvesson og Sköldberg, *Tolkning och reflektion, vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, (2.opplag, Danmark, Studentlitteratur, 2009)193

⁴⁹ Alvesson og Sköldberg, *Tolkning och reflektion, vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, (2.opplag, Danmark, Studentlitteratur, 2009)195-196

⁵⁰ Alvesson og Sköldberg 2009:197

De eksistensielle hermeneutikerne betrakter mennesket som *alltid allerede i verden*, (Heidegger : *In der welt sein*). For individet gjelder det å forstå den verden hun lever i. All forståelse, ned til de enkleste hverdagsting, er også et bidrag til en større selvforståelse. Dette gjelder også for forståelsen av *den andre*. Det finns andre verdener å trenge inn i og andre individers meningsfelt å undersøke. Hver verden er en *horisont* av meninger. En *horisont* utgjøres bl a av det ståstedet du har i øyeblikket, den betegner noe fleksibelt, noe som kan forandres fra et øyeblikk til et annet. Et individ kan sette seg inn i en annens *horisont* ved hjelp av *empati* . For de eksistensielle hermeneutikerne er hvert individ *alltid allerede* preget av sitt eget meningsfelt. Det betyr at hun aldri er fri fra nedarvede forforestillinger, forutfattede meninger. Her viser Alvesson og Skjöldberg til Heidegger som hevder at å forstå forutsetter *forforståelse*, men *forforståelsen* er samtidig et hinder for å forstå. Det er derfor viktig at vi hele tiden alternerer mellom å undersøke den fremmede verdenen og samtidig er tilkoblet vårt eget referansesystem. Suksessivt kan vi da forstå den andres referansesystem, samtidig som vi etter hvert reviderer eller beriker vårt eget. Med henvisning til Gadamer skjer det en *sammensmeltning av horisonter* ⁵¹. Denne oppgaven har fokus på teaterets egenart i undersøkelsene rundt *Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?* Performance-teoretikeren Marvin Carlson betegner teater som et "laboratorium for kulturelle forhandlinger" ⁵². Slik vi skal se ham beskrive dette senere i oppgaven, er det nærliggende å betegne prosessen som kan skje i teateret som en *sammensmeltning av horisonter*.

I løpet av slutten på 1800-tallet og 1900-tallet deler den hermeneutiske vitenskapsfilosofien seg i to hovedretninger, den *objektiverende* og den *aletiske hermeneutikken*, begge aktuelle i dag ⁵³. Den *objektiverende hermeneutikken* mente det fantes et skarp skille mellom et forskende subjektet og et utforsket objekt. Disse hermeneutikerne mente altså at det fantes en objektivitet i forskningen, i hvert fall i relative termer ⁵⁴. Denne retningen framhever viktigheten av tekstens *mening*, altså forfatterens opprinnelige intensjon med teksten, i fortolkningen av den ⁵⁵.

⁵¹ Alvesson og Sköldberg, 2009:244,245

⁵² Marvin Carlton, *Performance a critical introduction*(New York, Routledge 1996/2004)214

⁵³ Alvesson og Sköldberg, 2009:197

⁵⁴ Alvesson og Sköldberg, 2009:198

⁵⁵ Alvesson og Sköldberg, 2009:201

Den aletiske hermeneutikken bryter med subjekt-objektproblematikken. Den forfekter en sterk vektlegging av forskerens subjektive perspektiver og forforståelse. Forskere, enten de er natur- eller kulturvitere, er alltid medlemmer av en spesiell, historisk og kulturelt betinget *livsverden*. Med *livsverden* menes de kulturelle betingelsene som menneskene forstår sin situasjon ut fra, som for eksempel normer og språk. Denne *livsverden* er *alltid allerede* ladet med teori og temporalitet ⁵⁶. Begrepet *aletisk* stammer fra det greske *aletheia* som kan forstås som å *avdekke noe som er skjult*. Ulike retninger innen hermeneutikken gir litt forskjellige forklaringer på hva dette *skjulte* kan være, fra struktur av egenskaper som er selve roten i vår tilværelse, til noe skammelig og borttrengt og derfor skjult, som for eksempel seksualitet eller makt. Den *aletiske* hermeneutikken framhever tekstens *betydning*, betydningen for oss som leser teksten, som viktig for fortolkningen av den. Alvesson og Skjöldberg påpeker at det finns en mulighet for og vilje til å kombinere disse to retningene ⁵⁷. Det er først og fremst den *aletiske hermeneutikken* som danner utgangspunktet for tenkningen i denne oppgaven.

DE HERMENEUTISKE SIRKLENE

Denne kombinasjonsmuligheten eller kompletteringen som nevnes over, gjelder også for de to *hermeneutiske sirklene*. Den *objektiverende hermeneutikkens* sirkel : *Del - Helhet* og Den *aletiske hermeneutikkens* sirkel : *Forforståelse – Forståelse*. Den opprinnelige hermeneutiske sirkelen beskriver delen bare forståelig ut fra helheten, og helheten forståelig bare ut fra delene. Man begynner på et punkt, studerer materialet, teksten, gjennom å alternere mellom del og helhet, for etter hvert å få en utdypet større forståelse for både delene og helheten. Sirkelen får dermed form av en spiral ⁵⁸. Den *aletiske hermeneutikkens* sirkel viser *forforståelse* som et viktig aspekt, det vil si de referanserammene som forskeren alltid har med seg og tolker ut fra. Som vi har sett over krever forståelse av en ny tekst *forforståelse*, på samme måte krever *forforståelsen*, om den skal utvikles, forståelse av den nye teksten. "Förståelse måste kontinuerligt referera tillbaka till tidigare förförståelse, och förförståelse måste befruktas genom ny förståelse." ⁵⁹ Hensikten for forskeren er å undersøke relasjonen mellom hennes eget

⁵⁶ Alvesson og Sköldberg , *Tolkning och reflektion, vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, (2.opplag, Danmark, Studentlitteratur, 2009)199- 295

⁵⁷ Alvesson og Sköldberg, 2009:201

⁵⁸ Alvesson og Sköldberg, 2009:194

⁵⁹ Alvesson og Sköldberg, 2009:216, 211

perspektiv, altså forforståelse, og forskningssubjektets tolkninger eller forståelse av egen virkelighet. Når forskerens subjektivitet er en sentral del av forskningen, blir det viktig å anerkjenne sin egen posisjon og dens betydning for fortolkningsprosessen. Å bli bevisst egen forståelseshorisont, og la denne horisonten bli et bevisst element i meningsdannelsen, er det den *aletiske hermeneutiske sirkelen* viser til⁶⁰. Det er med streben etter bevissthet om egen forforståelse, og med klare valg av perspektiver, jeg behandler både det teoretiske og empiriske materialet i denne oppgaven. Gjennom fortolkning av den forskjelligartede empirien både bekreftes og problematiseres teorien. Samtidig bringer fortolkning av teorien, ut fra valgte perspektiver, ny forståelse for sammenhengene oppgavens problemstillinger reiser.

Alvesson og Sköldberg poengterer at de to hermeneutiske sirklene ikke står i motsetning til hverandre i den hermeneutiske prosessen, men kan komplettere hverandre. Generelt i fortolkningsarbeid understrekes at ingenting gir det eneste og riktige svaret, men i tråd med de hermeneutiske sirklene utvikler kunnskap hele tiden ny kunnskap. I dette arbeidet er muligheter av tolkninger en forutsetning, og ulike varianter kan kombineres fritt, berike hverandre og alterneres mellom. De viser til Ricoeurs idé om tolkningenes mangfold, som utvikles gjennom å la tolkningene kollidere og konfronteres med hverandre⁶¹. I drøftingen av *det dokumentariske teateret* med henvisninger til empiri i samband med det, kan vi se et eksempel på en slik konfrontasjon av tolkninger.

KRITISK FORSKNING OG INTERESSANT TEATER

Den kritiske samfunnsforskningen er ute etter å stille spørsmål ved det etablerte mer enn å bekrefte, den vil heller forstyrre enn å gjenta kulturelle tradisjoner og konvensjoner, vil heller avsløre og demonstrere spenninger i bruk av språket enn å bevare språkets dominans, og ønsker å oppmuntre til fruktbar meningsutveksling heller enn å gå ut fra overfladisk enighet, hevder Alvesson og Sköldberg⁶². Mitt valg av en av teaterteoretikerne, Allan Read, i denne oppgaven, begrunnes ut fra hva slags teater han ser som interessant, nemlig det som "stimulerer debatt og fornøyelse, provoserer reaksjoner, tilfører energi i livet, engasjerer følelser og intellekt, og forvirrer

⁶⁰ Alvesson og Sköldberg, 2009:200

⁶¹ Alvesson og Sköldberg, 2009:213

⁶² Alvesson og Sköldberg, 2009:284

forventninger”⁶³. Som vi ser av denne beskrivelsen av et interessant teater, kan den fungere som en beskrivelse av det den kritiske forskningen har som prosjekt :

Den kritiska teorin vill vecka medvetenhet om sociala fenomenens politiska karaktär och utveckla forskarens förmåga till kritisk reflektion över förgivettagna verkligheter vilka man såväl inngår i (i egenskap av samhällsmedlem) som beforskar ⁶⁴.

I kapittelet som beskriver *HYSJ!*, oppgavens hovedeksempel, skriver jeg at jeg alltid har vært et samfunnsengasjert menneske med stor nysgjerrighet for *hvorfor*. Sammenfallet mellom beskrivelsen av kritisk teori og beskrivelsen av hva som er interessant teater, og affinitet for ordet *hvorfor*, gir utgangspunktet for kritisk teori som en del av det metodologiske grunnlaget i denne oppgaven. Den kritiske teorien, også kalt kritisk hermeneutikk, hevder Alvesson og Skoldberg, er teoretisk innrettet, og abstraksjonsnivået ligger ofte langt fra spørsmål, begreper og tolkninger som kjennetegner empirisk forskning. Men kritisk teori kan engasjere empirisk samfunnsforskning i en fruktbar dialog⁶⁵. Kunsten med kritisk empirisk samfunnsforskning er å jobbe med en kritisk grunnholdning, skriver Alvesson og Skoldberg ⁶⁶.

Trippelhermeneutikk

Alvesson og Skoldberg kaller en slik type forskning for *trippelhermeneutikk*. Den *enkle* hermeneutikken tar utgangspunkt i forskningssubjektets tolkninger av seg selv. *Dobbelhermeneutikk* er det perspektivet eller det utsnittet som forskeren velger å se på og forsøker å forstå og utvikle kunnskap om. *Trippelhermeneutikk* innbefatter den doble hermeneutikken, men også

den kritisk tolkningen av de strukturer og prosesser som på ulike satt påvirker såväl undersökningssubjektens, som forskarens sätt att til synes fritt tolka sin situasjon, respektive undersökningstemaet. Kritisk tolkning tar faste på de omedvetna processer, ideologier, maktförhållanden och andra uttryck för dominans som medför att vissa intressen gynnas på bekostnad av andra /..⁶⁷

⁶³ Alan Read, *Theatre and EverydayLife. An ethics of performance* (London og New York, Routledge1993/2003)60

⁶⁴ Alvesson og Skoldberg, 2009:289

⁶⁵ Alvesson og Skoldberg, 2009:288, 289

⁶⁶ Alvesson og Skoldberg, 2009:349

⁶⁷ Alvesson og Skoldberg, 2009:350

Fokuset hos den kritiske forskeren ligger med andre ord på de ubevisste strukturene som legger føringer for rådende holdninger og handlinger i samfunnet. I oppgavens drøftingsspørsmål rundt det dokumentariske teateret, skal vi se at empiri i form av kvalitativ forskning står i motsetning til min egen overbevisning eller forforståelse. For å avdekke denne motsetningen, går jeg til performanceteori og –historie. Jeg finner der en mulig forklaring til denne uoverensstemmelsen i min egen mangel på bevissthet overfor en rådende dominans av holdninger. Altså en avdekking av noe som allerede ligger der, men for meg skjult. På samme måte går jeg til etikkteorien for å avdekke mulige årsaker til *hva som gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?* Her kan performanceteori sett i etikkperspektiv hjelpe til å avdekke en mulig forklaring i teaterets særegenhet, noe som kanskje ikke var synlig, eller som fram til nå ikke eksisterte som tolkningsmulighet?

Målet med oppgaven er å avdekke mulige forklaringer på fenomen som har blitt tydelige for meg gjennom eget arbeid med teater – nemlig sterke reaksjoner av etisk karakter på presentasjon av *idéer* til teaterforestillinger. Jeg skal vise at performanceteori, analysert gjennom etikkteoretiske perspektiver, avdekker mulige forklaringsmodeller til disse sterke reaksjonene. Et mål ved oppgaven er også å stimulere til selvrefleksjon og å overskride etablerte institusjoner og tankemåters løsninger – i dette tilfelle kanskje mangel på løsninger. Konklusjonen i oppgaven viser at et etikkteoretisk perspektiv på performanceteori kan gi metoder og perspektiver som kan være fruktbare i et skuespillerarbeid, og i utviklingen av en teaterforestilling, og der etiske dilemma kan være en problemstilling. Et felt der min erfaring er at norsk teater har kommet kort både i å reflektere rundt, og å utvikle metoder for å håndtere.

EMPIRI

Jeg skriver i innledningen at oppgaven har en klar subjektposisjonering. Det innebærer bl a at egne erfaringer gjort gjennom arbeidet med forestillingen, og erfaringer og observasjoner fra *teaterhendelsen HYSJ!*, utgjør en del av empirien. Beskrivelsen representerer et eksempel i oppgaven, og er presentert i tidligere kapittel. Den skiller seg fra det andre empiriske materialet brukt i oppgaven. Empirien er av forskjellig karakter og krever ulik metodisk tilnærming. Som kunstnerisk ansvarlig for forestillingen *HYSJ!*, kreves bevissthet rundt egen forståelseshorisont, og dens betydning for fortolkningsprosessen.

I oppgaven viser jeg til kvalitativ forskning. Elleve ungdommer er intervjuet etter å ha sett forestillingen *HYSJ!*. Fire av intervjuene er gjort ut fra *kvalitativ forskningsmetode* ett år etter sett forestilling. Syv ungdommer er intervjuet i én gruppe direkte etter sett forestilling, etter resepsjonsteoretisk metode. I oppgaven konsentrerer jeg resultatene av samtalene med ungdommene til fortolkning av undersøkelser rundt teaterets særegenhet generelt og det dokumentariske teateret spesielt.

Jeg refererer til *resepsjon* gjort underveis i forestillingsarbeidet, for å belyse hvordan ulike typer resepsjon kan bidra til å manøvrere rett i etiske dilemma. Jeg benytter meg også av *resepsjonsanalyse* av dokumentert materiale fra bl a aviser, blogger og nettsider, som viser reaksjonene av etisk karakter på *idéen* om forestillingen. Hele dette materialet, alle disse delene, danner min analytiske helhet for denne oppgaven.

KVALITATIV FORSKNINGSMETODE

Kvalitativ forskning krever en underordnet metodisk tilnærming. Dette metodekapittelet vil derfor ta for seg teori rundt kvalitativ forskning. Jeg valgte kvalitativ metode for min forskning, fordi det ga meg mulighet til å være tilstede og gjennom dialog med informanten komme nærmere problemstillingene. Det ga mulighet for å komme nærmere med oppfølgingsspørsmål. Det åpnet for muligheten til spørsmål og svar som ikke var forberedt. Tove Thagaard hevder i boken *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* (2009), at kvalitative metoder gir grunnlag for fordypning i de sosiale fenomenene vi vil studere og at intervjusamtalen egner seg godt til å få fram informasjon om personers opplevelser, synspunkter og selvforståelse ⁶⁸. Den kvalitative metoden tar utgangspunkt i informantens subjektive perspektiv, mens den *kvantitative* metoden går ut fra forskerens idéer om hva som skal stå i sentrum ⁶⁹.

I intervjuforberedelsene utarbeides et *infoskriv* og en *temaguide* ⁷⁰ til informantene. Den presenterer forskeren, prosjektet og målsettingen for forskningen, samt redegjør for anonymitetskrav og *informert samtykke*. Etikkreglene setter bl.a. opp normer for hvordan en forsker skal opptre overfor informanten⁷¹, mer om dette under *etiske*

⁶⁸ Tove Thagaard, *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* (Oslo: Fagbokforlaget)2009:13

⁶⁹ Alvesson og Skoldberg, 2009:17

⁷⁰ Infoskriv ,Temaguide, Informert samtykke. VEDLEGG 8

⁷¹ Nesh, *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og*

retningslinjer. Tillatelse til å foreta slik forskning må søkes hos Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjeneste (NSD), der man bl a redegjør for plan for anonymisering av informantene. *Temaguiden* er en samling av de spørsmålene jeg ønsket svar på, og utgangspunktet for intervjuene. Min temaguide kan deles i fire områder.

Først **spørsmål av generell type** " Hva er teater?", "Hva husker du fra forestillingen", " likte du noe av det du så? Hvorfor?"

Estetiske og teatrale virkemidler har spørsmål som " Husker du hvordan publikum kom inn i rommet? Kan du beskrive det? Hva slags opplevelse hadde du av det?"

Sjanger med spørsmål som "De sier i forestillingen at det er en dokumentarisk forestilling. Skjønte du hva det betydde?"

Tema og budskap har spørsmål som " Hva syns du forestillingen handler om? Hvorfor?"

Mitt utgangspunkt i de kvalitative undersøkelsene

Min posisjon overfor ungdommene som skulle intervjues, var at jeg sto som kunstnerisk ansvarlig for forestillingen, noe informantene var klar over. Dette betydde et særlig fokus på min forforståelse, som gjorde at jeg sto i en særegen posisjon i forhold til mine informanter. Fordelen var at jeg kjente forestillingen svært godt og kunne stille spørsmål ut fra den kjennskapen. Altså fruktbart i form av å kunne konkretisere og å gå i dybden. Som nevnt tidligere påpeker hermeneutikeren Martin Heidegger at et slikt fokus på forforståelse kan være fruktbar nettopp fordi det er med på å konkretisere, for eksempel gjennom valg av tema, og slik sett hjelper forskeren til å gå "i dybden fremfor i bredden" ⁷².

En klar ulempe kan være informantenes forforståelse, at jeg, grunnet min posisjon var en person det kunne være vanskelig å være ærlig overfor, og at de var opptatt av å svare "rett". Det var også viktig med bevissthet på asymmetrien i relasjonen voksen intervjuer / ungdom informant. Erika Ravne Scott karakteriserer intervjuet som et *ekspertmøte* ⁷³. Denne måten å se på møtet mellom intervjuer og informant opplever jeg som sympatisk, den viser en tydelig respekt for informanten. Thagaard refererer til forskeren som den med autoritet på sin tolkning ut fra sitt perspektiv, og informanten som den med

teologi(Oslo:De nasjonale forskningsetiske komiteer)2006:11-21

⁷² Alvesson og Skoldberg 2009: 246

⁷³ Anders Gustavsson (red), *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer* (Kristiansand:HøyskoleForlaget.) 2005:117

autoritet på sin forståelse av sitt liv ⁷⁴. Erfaringene fra intervjuene viser at disse begrepene var nyttige virkemidler.

Informantene

Begrunnelsen for valg av de fire informantene var at det var enkelt å komme i kontakt med dem på kort tid, intervjuene var dermed mulige å gjennomføre. Jeg visste også at mange av dem var verbale, det vil si at jeg var temmelig sikker på å få noe ut av intervjuene. På tidspunktet for samtalene var det ett år siden de hadde sett forestillingen. De var elever i 2. videregående dramaklasse og hadde, året før, fulgt arbeidet med å lage forestillingen *HYSJ!* som referansegruppe. De hadde besøkt oss fire ganger under prøvetiden, der deres oppgave var å være et aktivt publikum, og å si i fra når noe var utydelig, om det var noe de ikke forsto og lignende. De var dermed knyttet til forestillingen, og hadde en annen for forståelse enn en tilfeldig tilskuer. Da jeg fortok samtalene og tolkningsarbeidet var det viktig for meg å ha bevissthet på dette og på den lojaliteten som kan oppstå i relasjonen til referansegrupper. Med tanke på forestillingens tema og ting som kunne komme opp i en intervjusituasjon av sensitive ting eller betrouelser, var det viktig å ha bevissthet om at intervjueren ikke er terapeut. Det jeg kunne gjøre var å henvise til mennesker informantene kunne kontakte.

Etiske retningslinjer i akademisk forskning

Etikkreglene setter bl.a. opp normer for hvordan en forsker skal opptre overfor informanten ⁷⁵. Knut Aukrust hevder at kravet om informert samtykke er et av de viktigste virkemidlene for å beskytte enkeltindividet ⁷⁶. Et informert samtykke er et skriftlig samtykke til å la seg intervju, der grunnlaget for og målsettingen med forskningen kommer tydelig fram. For personer under 18 år må foreldre underskrive. Det kan også inneholde eksempler på spørsmål som vil bli stilt. Jeg har foretatt en anonymisering av intervjuene ved at jeg ikke oppgir navn, geografisk beliggenhet eller tidspunkt for intervjuene. All informasjon av denne typen vil bli makulert, og materialet vil være oppbevart på privat PC med personlig kode. Det er viktig med

⁷⁴ Tove Thagaard, *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* (Oslo: Fagbokforlaget) 2009:144

⁷⁵ Nesh, *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi* (Oslo: De nasjonale forskningsetiske komiteer) 2006:11-21

⁷⁶ Anders Gustavsson (red), *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer* (Kristiansand: HøyskoleForlaget.) 2005:231

bevissthet på at det eksisterer en asymmetri i relasjonen voksen intervjuer / ungdom informant, i den forbindelse er *ekspertmøtet* beskrevet over. Mitt nære forhold til forestillingen er problematisert over.

METODISKE REFLEKSJONER OG ERFARINGER FRA INTERVJUENE

Spørsmålene fra *temaguiden* fungerte i hovedsak godt i samtalen. Jeg var glad for listen med spørsmål og syntes de var med på å drive intervjuene framover. Ingen temaer ble vektet mer enn noe annet og de mer sensitive spørsmålene om tema og budskap virket ikke som problematiske – i den forstand at jeg ikke observerte noen pauser eller stopp i samtalen da vi kom til dette. Svarene var heller ikke kortere eller mer overfladiske.

Intervjuene ble gjennomført med ett parintervju og to enkeltintervjuer. Jeg erfarte i intervjuene at hvis jeg tok meg god tid til å snakke om relasjonen mellom informanten og meg, brukte ordet *ekspertmøte* og reflekterte rundt det, så ga det en enklere og mer avklart relasjon til informanten og intervjuet. Jeg opplevde at en slik måte å presentere møtet på, opphevet noe av asymmetrien. Jeg tolker deres reaksjon slik at informantene mente at de selvfølgelig er ekspert på egne tanker, følelser og opplevelser.

Under alle intervjuene brukte jeg diktafon under hele intervjuet og hadde ikke planlagt å skrive samtidig. Av effektivitetshensyn valgte jeg allikevel å begynne å skrive, først tenkt som et supplement i stikkordsform. Jeg oppdaget derimot fort at det var en fin ting "å ha noe å gjøre". Jeg opplevde det som at jeg ga informantene mer rom til egne tanker, jeg satt ikke hele tiden og ventet på svar. I refleksjonen etter intervjuet sa en av informantene at det "var greit å kunne prate uten øyekontakt" en annen sa "det oppleves som positivt at noe jeg sier er interessant nok til å bli skrevet ned". En sa at hun følte seg litt som en "pasient", "rart at jeg sier noe også "hmm (skriver i lufta)" ⁷⁷.

Denne siste informantens reaksjoner knytter jeg til at det var mitt første intervju, og at min innledning var mangelfull. Jeg ville unngå en situasjon der informanten opplevde at hun skulle svare "rett". Men i dette første intervjuet var jeg litt usikker, og sa for eksempel ingenting om *ekspertmøtet* slik jeg hadde tenkt. Informanten sa, da vi reflekterte rundt intervjuet i etterkant, og jeg hadde poengtert at her finns det ikke rette eller gale svar, ingen fasit : "Tja. Akkurat som i samfunnsfagtimen, ingenting er jo

⁷⁷ Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

feil...men sier noen at Frp er kult, det forandrer jo stemninga i rommet ⁷⁸ ". *Mistankens hermeneutikk* utfordrer synet på individet som grunnleggende fritt, til fordel for en teori om at subjektet konstitueres gjennom diskurser ⁷⁹ . Betraktningen fra informanten, som jeg anser som både interessant og humoristisk, forteller noe om hvordan informanten forstår den rådende diskursen i samfunnsfagtimen, og at det heller ikke var helt enkelt i situasjonen med meg og intervjuet.

Av de to enkeltintervjuene sa den ene: "Tenkte først at jeg hadde lyst til å være alene. To helt forskjellige intervju. Må ta ansvaret for en annen person også. Trektes mer mot å være alene". Den andre sa: "Hadde vært bedre å være to. Får tenkt litt hvis vi er flere. Kanskje man sensurerer seg hvis man er flere spes i forhold til denne forestillingen har så mye flaut. Mer det i ungdomsskolealder" ⁸⁰ . Erfaringene fra parintervjuet var at de hjalp hverandre med å huske og bidro derfor mer til svarene som helhet. Kvalitativt så jeg ingen forskjell. De to understreket også at de kjenner hverandre veldig godt, er trygge på hverandre og visste at ingen kom til å dominere samtalen.

Med kjennskap til teaterteoretikeren Wilmar Sauters "Theatretalks" var jeg nysgjerrig på hvordan ungdommene selv ville beskrive den "beste" intervjusituasjonen. For å forsøke å finne svar på dette valgte jeg å bruke informantene også som aktører i utviklingen av forskningsmetoden – jeg lot intervjuene også innholde metodiske spørsmål. Fra intervjuene med mine fire informanter fra 2. dramaklasse på videregående skole, framkom det at ingen av dem ville anbefale gruppesamtaler som metode for forskning på *ungdomskoleelever*. Roller og posisjoner virker så sterkt at mange ikke vil tørre eller klare å si det de mener eller føler i en gruppe, hevdet de. Selv intervjuer med to og to ville kunne være vanskelig, av samme grunn. Deres klare råd var enkeltintervjuet ⁸¹ .

En interessant erfaring fra intervjuene var at alle de fire informantene konsekvent sa "De gjorde" "De hadde laget det sånn" når de snakket om forestillingen, hvordan ting var løst scenisk og lignende. De inkluderte aldri meg som en av de som hadde vært med å

⁷⁸ Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

⁷⁹ Alvesson og Sköldbberg, 2009:23,259

⁸⁰ Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

⁸¹ Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

lage den ⁸². Betraktninger som stiller spørsmål både ved ungdommenes, og min egen, forforståelse og forståelse av situasjonen.

RESEPSJON: "THEATRETALKS"

Teaterteoretikeren Wilmar Sauters har, sammen med Curt Isaksson og Lisbeth Jansson, gjennomført et stort forskningsprosjekt på publikumsforskning og resepsjonsanalyse i Stockholm. Metoden er utviklet på grunnlag av tidligere forskning og de kaller den en modell for en ny publikumsforskning: "Theatretalks" ⁸³. Metoden har form av samtaler, der syv informanter på eget initiativ forteller om sine oppfatninger av forestillingen, så tett på forestillingen som mulig. Sauter foretrekker dette framfor intervju med enkeltpersoner, der han hevder at informantene utsettes for et "påtagelig press fra undersøkeren". Størrelsen på gruppa er begrunnet i psykologisk forskning. Denne hevder at en gruppe på syv er for stor til at én kan dominere den, og for liten til at den deler seg i fraksjoner ⁸⁴. Metoden bygger på de grunnleggende spørsmålene Når? Hvor? Hvilke? Hva? Hvor mange / hvor ofte? ⁸⁵ Svarene katalogiseres og analyseres, og framkommer ved hjelp databehandling og tall. Informantens tidligere opplevelser, hvem hun er og hvilken situasjon hun er i, altså forforståelsen, preger mottagelsen av en teaterforestilling. Sauter definerer i sin forskning informantene i følgende sosiokulturelle profiler: alder, kjønn, utdannelse, sosial status, aktivitetsnivå, teatervaner og preferanser ⁸⁶.

Før jeg begynte på masterstudiet gjorde jeg et forsøk på en "Theatertalk". Direkte etter en forestilling av *HYSJ!* for 10. klassinger, samlet jeg sammen syv tilfeldig valgte elever. Deres forforståelse var at jeg var en del av menneskene rundt forestillingen, men ikke nødvendigvis at jeg hadde regiansvar. Elevene bodde i en liten by og gikk på samme skole, og kjente sannsynligvis i hvert fall til hverandre. De kan ha hørt om alle diskusjoner rundt forestillingen noen år før premiere. Vi satt litt tett og ukomfortabelt i et rom ved siden av teaterrommet. Jeg startet med et åpent kort spørsmål om det var tydelig for dem at det var en dokumentarisk forestilling, og lot det bli stille for å vente på

⁸² Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

⁸³ Sauter, Isaksson, og Jansson, *Teaterøgon. Publiken møter föreställningen upplevelse – utbud – vanor*, (Borås: Liber Förlag)1986:56

⁸⁴ Sauter, Isaksson, og Jansson 1986:57

⁸⁵ Sauter, Isaksson, og Jansson 1986:55

⁸⁶ Sauter, Isaksson, og Jansson 1986:451

mulige svar. Det var en svært taus forsamling, som etter hvert mumlet noe om ja, det var tydelig. De snakket ikke på eget initiativ om opplevelser eller oppfatninger av forestillingen. Noen tittet ned, noen tittet på hverandre. Jeg måtte fortsette å stille spørsmål, og de ga kun enstavelsespregede svar. En eller to av jentene, de var fire, snakket litt mer enn de andre. Det må sies at denne teatersamtalen skjedde spontant og kanskje ikke fullstendig etter Sauters metode. Det er allikevel en svært interessant observasjon i forhold til mine informaners klare anbefaling av enkeltintervjuet. Deres forforståelse var at grupper av ungdomsskoleelever så sterkt er preget av roller og posisjoner at de ikke ville tørre å si noe. Sauters forståelse av den samme situasjonen virker å være at det utøves et påtagelig press fra *undersøkeren*, at derfor en én til én situasjon ikke er ønskelig. Vi kan tolke det slik at Sauters forforståelse er preget av teori hentet fra psykologisk forskning, om syv i en gruppe som optimalt. Mine informaners forforståelse preges av at de to år tidligere selv var ungdomsskoleelever. Spørsmålet er hvem som utøver mest press, *undersøkeren* eller de andre i en gruppe av ungdom i grunnskolen? Min forforståelse var at ungdom kan være tause og forsiktige i større sammenhenger, men jeg var også nysgjerrig på teoretikeren Sauters modell fordi han hadde mye erfaring med den. Erfaringene mine fra dette forskningsarbeidet viser at det kan stilles spørsmål ved om Sauters modell for "Theatretalks" er egnet på ungdomsskoleelever.

Resepsjon: medieoppslag og blogger

I kapittelet som beskriver teaterhendelsen *HYSJ!* viser jeg til diverse medieoppslag og blogger som viser hvordan *idéen* til forestillingen ble mottatt av omverdenen i Nord – Norge. Dette utgjør en del av oppgavens empiri. Vår forforståelse for dette er også beskrevet der.

I dette kapittelet er metodologisk teori beskrevet som hjelp i arbeidet med å tolke og forstå teori og empiri som denne oppgaven bygger på. Jeg beskriver hvordan jeg behandler både det teoretisk og empiriske materialet. For eksempel kom jeg nærmere mulige svar på problemstillingen i oppgaven ved å fortolke etikkteori ut fra mitt perspektiv. Erfaringene fra arbeidet med *HYSJ!* viser at i praksis bygger bruk av resepsjon i ulike varianter på samme fundament som etikkteorien anvendt her. Jeg refererer til ulike typer resepsjon gjort underveis i forestillingsarbeidet, for å belyse hvordan resepsjon kan bidra til å manøvrere rett i etiske dilemma som kan oppstå i et

forestillingsarbeid. Dette drøftes nærmere i siste kapittel og representerer et av oppgavens hovedfunn. Resepsjon brukt i flere sammenhenger fordrer åpenhet og tillit i møtet med tilskueren, også under en forestillingsprosessen. Jeg viser også til eksempler på koblinger mellom hermeneutikk, etikkfilosofi og performanceteori, som der hermeneutikken forbindes med *empati*, sammenliknes med teaterets *as if*, eller *vilje til å sette seg inn i den andres sted*, og etikkfilosofien som presenterer *den opprinnelige etiske relasjonen*. Dette utdypes i neste kapittel. Innledningen om hermeneutikk avsluttes med en definisjon av oppgavens mål. Noe av oppgavens innsamlede empiri er gjort med kvalitativ forskningsmetode som presenteres, sammen med etiske retningslinjer for akademisk forskning. Valg av informanter og refleksjoner om intervjusituasjonen gjort sammen med dem, viser interessante funn. De avdekker at enkeltintervjuet er informantenes anbefaling for det kvalitative intervjuet med ungdomsskoleelever. En informasjon som står mot resepsjonsteoretikeren Sauters "Theatretalks", der syv mennesker i en gruppe anbefales. Resepsjonsanalyse beskrives som metode utviklet i teatersammenheng, for å kunne analysere mottagelsen av en teaterhendelse, og som metode i utvikling av en teaterforestilling. Eksempelet *HYSJ!* som hendelse, og mine erfaringer fra deltagelse i den, utgjør en annen del av empirien sammen med avisartikler, blogger og andre medieoppslag. Alle disse delene danner min analytiske helhet for denne oppgaven.

4 DOKUMENTARISK TEATER I EN ILLUSJONSTRADISJON

Dokumentarisk teater i et historisk perspektiv.

Forestillingseksemplene i denne oppgaven er begge arbeidet fram med dokumentariske strategier. *Manifest 2083* er en monolog og har Breiviks manifest som utgangspunkt, i et forsøk på å forstå hvordan en slik hendelse kan skje i Norge. Ap.no skriver 25.09.2012

Stykket tar opp hva slags bilde Breivik har av verden, og hva forteller det om vår samtid? Dessuten er Breivik en mediebevisst terrorist, noe vi er nødt til å forholde oss til, hevder Lollike ⁸⁷

Kommentarfeltet under artikkelen viser sterke meninger for og mot at forestillingen skal lages og spilles. *HYSJ!* ble markedsført som en *dokumentarisk* teaterforestilling.

I dette kapitlet viser jeg til den lange europeiske teatertradisjon norsk teater tilhører generelt, og hvor det som kalles *det dokumentariske teateret* har sine røtter - i det historiske politiske teater i mellomkrigstiden. Jeg vil kort nevne noen av de som befinner seg innenfor denne sjangeren i Norge i dag. Betraktet som skaperne av det *moderne dokumentariske teateret*, vil jeg bruke noen eksempler på sagt og gjort av tyske *Rimini Protokoll* til å reflektere rundt det dokumentariske teateret i dag. I denne refleksjonen vil jeg referere til Peter Weiss' påstand om det dokumentariske teateret, og til erfaringer gjort gjennom den egne forestillingen *HYSJ!*, og intervjuer gjort med informanter i sammenheng med forestillingen. Refleksjonen rundt oppgavens spørsmål om det er særegenheter ved det dokumentariske teateret som krever særlig etisk bevissthet, vil jeg i hovedsak foreta i oppgavens konklusjon.

Illusjonstradisjonen.

I Europa, helt fra 1500 – tallet og fram til i dag, beskrevet av teaterhistorikere som Jon Nygaard ⁸⁸, kan vi se at *illusjonen* er sterkt knyttet både til konvensjonelt teater og til performance i sin helhet. Vår forforståelse av teater er illusjonsteateret. Nedfelt i oss, og i resepsjonen av teater, ligger idéen om at teater er illusjon/fiksjon og ikke "sann" "virkelighet". Det vil si at det som presenteres fra en scene vil oppfattes som

⁸⁷ <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/22juli/Breivik-teater-far-norgespremiere-likevel-6978454.html>

⁸⁸ Jon Nygaard, *Teaterets historie i Europa*, del 2, (Østfold: Trykkeri Spillerom 1995), 21

representasjon. Vår illusjonsteatertradisjon er mitt utgangspunkt i beskrivelse av og refleksjoner rundt det dokumentariske teateret, historisk og slik vi kjenner i dag ⁸⁹.

Det dokumentariske teateret

Den teatersjangeren som i dag kaller seg *dokumentarisk* teater, står på skuldrene til det historiske politiske teateret og teaterteoretikere som Piscator, Brecht og Weiss. Piscator spilte en sentral rolle i utviklingen av teateret i Tyskland. Han ønsket at teateret skulle fremme sosiale og politiske temaer, og han var viktig for utviklingen av det politiske teateret i mellomkrigstiden. Piscator videreutviklet montasjeteknikken etter Eisenstein, og på grunn av hans bruk av projeksjoner av autentiske fotografier, slagord, kommenterende tekster og konstruksjoner på scenen, ble han betraktet som russeren Meyerholdts læregutt. Piscator benyttet også taler, flyveblad, avisutklipp, opprop, og filmer som ble blandet med dialoger mellom faktiske mennesker i et montasjeprinsipp. Han la grunnlaget for en ny og ikke-dramatisk teaterform som han kalte *episk* teater. Denne teaterformen ble videreutviklet gjennom samarbeidet med Brecht. Brecht brøt med ekspresjonismens følelser og viste en distansert framstilling på scenen, som ble utfyllt av dokumentarisk materiale. Brechts arbeid utviklet seg i en annen retning enn Piscator. Han anså Piscators teater som suggestivt og manipulerende. Brecht var opptatt av at analyse måtte ligge til grunn for en teaterproduksjon. Han mente det skulle være en distanse til stoffet, en distanse mellom tilskuer og skuespiller, og mellom skuespiller og rollen (*Verfremdung*). Forestillingen skulle stille spørsmål og belyse problemene, og føre tilskuerne inn i en nøktern og kritisk analyse. Motsetninger var viktig for Brecht, som det godes ondskap og det ondes godhet ⁹⁰. Peter Weiss, som selv var opptatt av det dokumentariske i sin dramatikk og filmproduksjon, beskrev i 1968 Piscators dokumentarteater som en dokumentasjon av en hendelse fra autentisk og faktisk materiale, en artistisk balanse mellom fakta og fiksjon, sannhet og fantasi. Ifølge Weiss

⁸⁹ En liten digresjon er det som kalles det post-spektakulære teateret. André Eiermann undersøker de grunnleggende elementene ved en teaterforestilling og spør om det nødvendigvis er slik at teater kun oppstår i møtet mellom performer og tilskuer. Han undersøker ideen om aktørens fravær og spør "kan man iscenesette et stykke uten at en aktør agerer/opptrer/fremtrer?". Det post-spektakulære teateret kan utgjøre et brudd med den tradisjonen som er beskrevet over. *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* nr2/2013

⁹⁰ Jon Nygaard, *Teaterets historie i Europa*, del 3, (Østfold: Trykkeri Spillerom 1996), 114-119

kan dokumentarteater aldri bli autentisk og vil alltid velge side ⁹¹. Dette vil jeg komme tilbake til.

Tyske Rimini Protokoll (RP) er betraktet som skaperne av det *moderne* dokumentariske teateret i Europa i dag. I boken om Rimini Protokoll og forholdet fiksjon og virkelighet, siterer jeg:

I Disneyland exists in order to make the rest of the world seem only more real, then the real world exists in order to be put on stage – this paraphrase of Baudrillard could become the credo of Rimini Protokoll. Rimini Protokoll is the cover name for three city guerrillas who want to change the world, at least temporarily and preferably in secret. They smuggle art, not bombs, into reality and observe the audience as it watches the explosion: "it is considered successful if the fine line between "true" and "manipulated" can no longer be discerned. Die Zeit ⁹²

Rimini Protokoll arbeider ofte med biografisk og selvbiografisk materiale på scenen. Ett eksempel er forestillingen *Black Tie* på Black Box teater i april 2009. En forestilling der en asiatisk kvinne forteller en historie i jegform om adopsjon fra Korea til Tyskland.

Dokumentarisk teater i Norge

I Norge kjenner vi bl.a. duoen Martens/Goksøyr, Pia Maria Roll og Tore Vang Lid som skapere av forestillinger innen denne sjangeren i dag. Disse står i tradisjonen til det politiske teateret som vokste fram på begynnelsen av syttitallet i Norge, med framvekst av oppsøkende teater, frie grupper og regionteatre. Hålogaland Teater kan nevnes som ett regionteater som på denne tiden bygget forestillinger med dokumentariske strategier ⁹³. Formmessig har det dokumentariske teateret slik vi kjenner det i dag få genretypiske trekk. Forestillinger kan framstå formmessig svært forskjellig. Én kan fortone seg nesten som et foredrag, med bruk av svært få teatrale virkemidler (slik jeg opplevde forestillingen *Black Tie*). En annen forestilling kan ligge tett opp mot fiksjon, eller blande fiksjon og dokumentarisk materiale, slik jeg opplevde at Vang Lids forestilling i Bergen i oktober 2009, *Operasjon Almenrausch*, gjorde det.

⁹¹ J.L. Styan, *Modern drama in theory and practice 3. Expressionism and epic theatre* (Cambridge: Cambridge University Press 1981)183

⁹² M.Dreyse/F.Malzacher(Eds) *Experts of the Everyday. The theatre of Rimini Protokoll*(Berlin:Alexander Verlag)2008:83

⁹³http://dyade.no/acem_sites/dyade_no/tidsskrift/dyade_1981_03_teater_eller_vernehjem/70_aara_i_no_rsk_teater

Dokumentarisk teater kan innholde presentasjon og/eller representasjon av tekst. Ofte presenterer slike forestillinger biografisk materiale, presentert av ikke-skuespillere, folk som forteller sin egen historie. Felles for dem er at de har åpen form, at de ofte formidler en klar tematikk, og/eller et tydelig budskap - forestillingene vil noe, klart, tydelig, direkte og tar helt konkret utgangspunkt i vår tids virkelighet, med ambisjon om å vise virkelighet og fakta. Det dokumentariske teateret henter altså sitt materiale fra virkelige menneskers virkelige historier og fra virkelige dokumenter.

DET DOKUMENTARISKE TEATERET OG ETIKK

Det er i hovedsak to problemstillinger knyttet til diskusjonen rundt det dokumentariske teateret. Den mest framtrede er av etisk karakter og er den samme som blir uttrykt overfor dokumentarisme generelt. I det øyeblikket du bearbeider ditt dokumentariske materiale og velger ut noe, velger du bort noe annet. Peter Weiss hevdet at dokumentarteater aldri kan bli autentisk og alltid vil velge side ⁹⁴. Når du setter lyset på noe, faller noe annet i mørket og du kommer i en etisk skvis i forhold til hva du velger å presentere som "sannhet" eller "virkelighet" eller "fakta". Du farger presentasjonen med ditt eget ståsted, med din egen forforståelse, og gjør valg som preger din framstilling. Ett eksempel fra manuset *HYSJ!* kan vise en bevisst stillingtagen. Vi valgte formuleringen "voksne menn som bytter til seg sex med penger, telefonkort og lignende fra mindreårige." Snur man på formuleringen og sier "mindreårige jenter som bytter til seg ..." hadde initiativet og ansvaret blitt liggende hos jentene i større grad. Det ville vi ikke, vi tok standpunkt for de mindreårige. Som Weiss uttrykker det, vi valgte side. Selv en mindre bevisst holdning vil representere en stillingtagen.

Den andre problemstillingen viser tilbake på vår illusjonstradisjon, og er nok ikke like mye diskutert. Et intervjuet med de tre bak RP ⁹⁵ er inne på ett aspekt ved denne problemstillingen. Intervjueren sier "In theatre, one expects that they act aesthetically. How can you avoid it, how can you make the spectator not read it aesthetically?" RP svarer med utgangspunkt i skuespillere og bruk av skuespillere. De hevder at de foretrekker presentasjon av tekst ved at vanlige mennesker forteller sine egne historier. Momentet som Rimini Protokoll ikke tar opp i sitt svar rundt tilskuerens estetisering av

⁹⁴ J.L. Styan, *Modern drama in theory and practice 3. Expressionism and epic theatre* (Cambridge: Cambridge University Press 1981)183

⁹⁵ Nyhetsbrev *Rimini Protokoll*, intervju 29.01.2004.

fortelleren på scenen, handler om teaterrommet som fiksjonsrom. Det handler om tilskuerens forventning til hva som blir presentert i et slikt, ut fra vår illusjonsteatertradisjon. Uansett om det er et etablert teaterhus eller en gymsal der det er bygget opp en scene, vil den estetisk formmessige oppbygningen av rommet til teaterforestillingen stå i veien for at teksten og innholdet oppfattes som dokumentarisk? Etableringen av et spillested bygger opp til en illusjon og et fiksjonsrom som motarbeider "virkelighets"budskapet? Jamfør vår teatertradisjon oppfattes det som skjer der som *spill*. Når vi sier dette er vi faktisk i konflikt med vårt eget "dokumentariske" prosjekt, i det det dokumentariske teaterets ambisjon er å vise virkelighet og fakta. Uavhengig av hvem det er som presenterer tekst fra en teaterscene, vil et publikum oppleve det som - og dermed blir det, *representasjon*. Den manipuleringen som Die Zeit skriver om i sitatet over, er det den "vanlige" manipuleringen vi blir utsatt for i en hver teaterforestilling? Det vi vil kalle en kontrakt med publikum? Vi etablerer en ramme, en spill- eller lekramme, og innenfor den skal alle budskap og signaler oppfattes som *på en måte ikke sanne*. Die Zeit beskriver "a line between "true" and "manipulated" som ikke kan skjernes "can no longer be discerned ". Finnes det en slik usynlig linje når teaterrom og fiksjon er synonymt? Har dette et etisk aspekt som teaterskapere må være seg bevisst? Jeg vil drøfte dette senere i kapittelet.

Å arbeide dokumentarisk med forestillingen *HYSJ!*

Forestillingen *HYSJ!* ble annonsert som en dokumentarisk teaterforestilling. I programmet til forestillingen forklares det :

Dokumentarisk teater er teater som helt eller delvis bruker eksisterende dokumentarisk materiale som aviser, offentlige rapporter, intervjuer, rettsdokumenter osv., som bakgrunnsmateriell for manus, ideelt sett uten å forandre dokumentenes ordlyd.

I praksis betød det et stort innsamlet materiale som vi bearbeidet som annen teatertekst, vi klippet og limte fra f eks forskjellige intervjuer, men beholdt ordlyden. Hvor vi fant materialet finner vi i programmet:

Gjennom de 3 siste årene har vi snakket med og intervjuet helsesøstre, psykologer, politifolk, forskere, journalister, sosialantropologer, mødre, fedre, ungdomsklubbledere, advokater, konfliktrådsfolk, filosofer, lærere, sosialarbeidere,

sosiologer, prest og professorer og ungdommer, gutter og jenter, – folk fra hele Norge – store byer og små plasser ⁹⁶.

Under innsamlingen av materiale til forestillingen reflekterte jeg mange ganger over friheten jeg har når jeg jobber innenfor kunstfeltet. Jeg tok kontakt med mange mennesker, intervjuet dem med diktafon hvis det var ok, gjorde en masse research, klippte og limte sammen tekster osv. Journalister som jobber mye på samme måte er underlagt etiske retningslinjer som "Vær Varsom-plakaten". Om du skal gjøre samme type research som feltarbeid innenfor akademia, må etiske retningslinjer følges, som anonymisering, informert samtykke osv. Innenfor kunstfeltet finns det ingen regler for hva man gjør, eller hvordan.

Det var tilfredsstillende å skape en forestilling ut fra dokumentariske fakta. Vi kunne presentere virkelighet "akkurat slik den var", uten omskrivninger eller metaforer – en befriende prosess. Harde fakta rett på bordet, statistikk, rettsdokumenter – slik er det! Dette er virkelighet! Jeg følte meg sikker på at bare vi var nøye med å presentere forestillingen som dokumentarisk, ville tilskuerne oppfatte materialet de fikk presentert som nettopp presentasjon av virkelighet og fakta.

RESEPSJON AV DEN DOKUMENTARISKE TEATERFORESTILLINGEN HYSJ!

Den kvalitative forskningen jeg gjorde etter visninger av *HYSJ!* hadde som mål å innhente reaksjoner rundt det dokumentariske og presentasjon/ representasjon av tekst. Metodekapittelet har presentert mine informanter som *dramaelever* på videregående skole. Dette gjør dem til spesielle, motiverte og kunnskapsrike tilskuere. De var også i referansegruppe, noe som gjør at de hadde et spesielt forhold til forestillingen. Som nevnt tidligere, er det viktig å være klar over lojalitetsproblematikk knyttet til referansegrupper.

De sier i forestillingen at det er en dokumentarisk forestilling. Skjønste du hva det betydde?

"Pga faktaopplysningen og historiene. Nesten som en dokumenter (film), men samtidig ikke. Får historiene a til å, fletta inn med musikk, dans, mer som teaterforestilling men med dokumentarpreg. En dokumenter vil alltid gi deg en lærdom om noe. Ikke en historie du følger hovedpersonen i, men gi deg kunnskaper om noe". "Det er ekte

⁹⁶ program HYSJ! VEDLEGG 1

historier. For å formidle informasjon". "JA. Ikke bare teater, fiksjon. Fakta. Dokumenter på scenen".⁹⁷

Mye i forestillingen *HYSJ!* er representasjon av tekst, men vi hadde også med skuespillernes egne historier fra deres egen ungdom. På spørsmål til mine informanter om de oppfattet at det som ble presentert som skuespillernes egne historier fra deres ungdom, virkelig var det, svarte de :

"Førsteinntrykket mitt var at det var deres. Etterpå fikk jeg mer følelsen av at de forteller andres historier. "Vennegjengen" diskuterte, da var skuespillerne i rolle." "Husker nesten. Mannen som skulle ha han til å.... Har de opplevd det? Vanskelig å skille?" "Nei. Hva er sant og ikke – ikke helt med på alt. Ikke helt 100%. Ser ikke skillet mellom egne og andres historier." "Følte at det ble så mange historier at det ble vanskelig å vite. Ikke inntrykk at de selv hadde opplevd det." ⁹⁸

I samtalen med de syv ungdommene fra 10. klasse, stilte jeg også spørsmål om forestillingen som dokumentarisk. Den samme usikkerheten som viste seg i de foregående intervjuene var tilfelle her. Til "ungdomstekstene" – som var direkte utdrag fra intervjuer gjort med ungdommer, uten at språket var forandret - var de syv usikre på om de skjønnte at det var reelle intervjuer. De sa at de skjønnte hva dokumentarisk betydde etter hvert i forestillingen, men de var usikre på om f eks skuespillernes egne historier var "ekte". En av lærerne hadde snakket om forestillingen på skolen etterpå, og det kom fram at elevene lurte på om materialet i forestillingen var reelt, eller om vi som lagde forestillingen hadde funnet på alt selv ⁹⁹.

Jeg valgte dokumentarisk teater fordi jeg ville at temaet og materialet i forestillingen skulle virke sterkt, og jeg var overbevist om at det ville gjøre det. Jeg kunne valgt en dramatisk tekst med samme tematikk, men ville presentere "fakta." I forestillingen var vi også bevisst på å gjøre skuespillernes selvbiografiske historier tydelige, ved at de ble presentert i et "annet rom" en tekstene som var representasjoner. Det selvbiografiske ble forsterket med at navnet på skuespilleren ble gjentatt flere ganger som en del av historien. På tross av dette var altså samtlige av mine informanter usikre på om historiene var "ekte", "sanne" eller "fakta".

Med min ambisjon om å få tilskuerne til å forstå at vi presenterte virkelighet og fakta fra scenen i denne forestillingen, var informasjonene fra mine informanter svært

⁹⁷ Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

⁹⁸ Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

⁹⁹ Utskrift Intervjuer VEDLEGG 10

interessante. I hermeneutikken handler begrepet *livsverden* om de kulturelle betingelsene som menneskene forstår sin situasjon ut fra. Selv ungdommene som gikk på dramalinje og hadde kunnskap om teater og dokumentarisme, var usikre på om de fikk *presentasjon* eller *representasjon* av tekst i forestillingen. Deres usikkerhet kan tolkes slik at illusjonstradisjonen fungerer som "rådende diskurs" og fortolkningsmodell.

Mitt perspektiv var den kunnskap og interesse jeg hadde for det dokumentriske teateret. Min forforståelse var at det kan virke sterkere på en tilskuer dersom det er virkelige dokumenter, intervjuer og mennesker som presenteres fra en scene. Jeg "glemte" *livsverdenen*, hva vi forstår vår situasjon – i teateret – ut fra. Det vil si, jeg var ikke klar over hvor sterkt illusjonstradisjonen virker, selv for lite teatervante tilskuere. Altså en avdekking av noe som allerede ligger der, men som var skjult for meg. Erfaringene fra informantenes utsagn stiller spørsmål ved om det å kalle en forestilling dokumentarisk, gjør historiene mer "ekte" eller "sanne" ? Tilfører det noe til forestillingen, eller skaper det spørsmål og usikkerhet? Kolliderer vi med vår egen teatertradisjon? Når jeg konfronterer kolleger med mange års erfaring fra teaterarbeid med funnene fra mitt forskningsarbeid, opplever jeg at de har samme forforståelse som jeg hadde. De benekter at vår illusjonstradisjon virker så sterkt. De hevder at når vi *vet* at det er dokumentarisk, da virker det sterkere på oss som tilskuere.

I metodekapittelet viser jeg til Ricoeurs idé om tolkningenes mangfold gjennom å la tolkninger kollidere og konfronteres med hverandre ¹⁰⁰. Hva gjelder tolkningskollisjonen beskrevet over, finner vi kanskje en forklaring i spørsmålet om *å vite*. Har man, som mine teaterkollegaer, jobbet lenge med mange typer teater, også dokumentarisk, har vi lært å stole på at det er dokumentarisk materiale vi får presentert. Vi kan se forbi eller gjennom vår egen tradisjon. Det kan bety at teatervane, eller en utvidet forforståelse innen feltet, gjør at forståelsen er annerledes enn hos andre tilskuere. For å fortsette tolkningsmangfoldet, kan det allikevel være slik – på tross av illusjonstradisjonen - at *ideen* om en *virkelig* person presentert av et levende menneske fra en scene, til levende mennesker i salen, virker slik som min tidlige forforståelse fortalte meg, sterkt, og så sterkt at man ikke vil ha det?

¹⁰⁰ Alvesson og Skoldberg, 2009:213

ILLUSJONSTEATER OG DOKUMENTARISK ILLUSJON

Innenfor bl a journalistikk, film og litteratur har dokumentarisme blitt diskutert og problematisert lenge. På nettsiden kritikerlaget.no ¹⁰¹ siteres kulturhistorikeren Stephen Greenblatt som poengterer at det *mangler begreper og vokabular* for å kunne beskrive ”*hvordan materiale av typen dokumenter, private papirer, avisutklipp osv. transporteres fra en diskursiv sfære til en annen, og får estetisk gehalt*”. Når vi bruker begrepet *dokumentarisk teater* er det, som vi har sett over, spørsmål, usikkerhet og etiske dilemma knyttet til det. Vår teatertradisjons innflytelse og uttalelser fra mine informanter, avdekker tvil rundt det dokumentariske. Sitatet fra Peter Weiss om at dokumentarteater aldri kan bli autentisk og alltid vil velge side - alt dette tydeliggjør problematiske sider ved begrepet *dokumentarisk teater*. Kanskje er formuleringen å *jobbe etter dokumentariske strategier* en bedre måte å beskrive et forarbeid til en teaterforestilling på. I markedsføringen av en forestilling som bygger på et dokumentarisk materiale, kan den benevnes som akkurat det. En teaterforestilling som helt eller delvis bygger på dokumentarisk materiale. Som dermed viser utsnitt av fakta og virkelighet valgt ut av de som skaper forestillingen, innenfor en ramme som vi i vår tradisjon forbinder med illusjon. Tilbake står i så fall det generelle begrepet *teaterforestilling* også for denne typen teater. Det kan oppleves som en mer hederlig måte å presentere et materiale på, et materiale som uansett er bearbeidet og allerede tolket. Dermed kan vi også unngå mulige etiske problem som ligger i å presentere noe som dokumentarisk, altså som ”sant” eller ”virkelig”, men som ikke kan være det, jmf Peter Weiss. Og som ikke vil bli oppfattet som entydig ”sant” og ”virkelig” så lenge vår illusjonstradisjon står så sterkt i teateret. Jeg kaller det derfor en dokumentarisk illusjon.

I dette kapitlet har jeg plassert det dokumentariske teateret i vår europeiske *illusjonstradisjon*, og med resultater fra kvalitative undersøkelser vist at denne tradisjonen står sterkt blant mine mer og mindre teatervante informanter. Med hermeneutikkens tolkningsmangfold viser jeg til samtaler med erfarne teaterarbeidere som fastholder at det dokumentariske *virker sterkere* når man *vet* at det er dokumentarisk. Jeg har problematisert rundt Peter Weiss utsagn om dokumentarisk

¹⁰¹ Kritikerlaget, *Dokumentarisme* (kritikerlaget.no 26.11.2002)

teater som alltid subjektivt og aldri autentisk, og hevder at det er etiske problemer knyttet til dette. Med utgangspunkt i presentert teori og empiri, spør jeg om ikke en beskrivelse som *en teaterforestilling utviklet med dokumentariske strategier* vil være en mer hederlig og mer etisk forsvarlig presentasjon av en forestilling. I det neste kapitlet kommer jeg tilbake til om *ideen om* en presentert virkelighet fra en scene, kan være det som skapte de sterke reaksjonene på de to forestillingseksemplene.

5 TEATER SOM ETISK SITUASJON

Målet med oppgaven er å avdekke mulige forklaringer på sterke reaksjoner av etisk karakter på presentasjon av *idégrunnlaget* til teaterforestillinger. Oppgavens drøftingsspørsmål er *hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?* I forlengelsen av den problemstillingen drøfter jeg om det er noe ved teaters egenart som krever en særlig etisk bevissthet hos oss som lager teater, og om denne bevisstheten kreves spesielt for det dokumentariske teateret. Jeg begynner dette kapittelet med etikkteori, for å kunne gi en kort, og begrunnet selektiv, innføring i det store feltet etikkfilosofi. Her velger jeg i hovedsak å benytte meg av Arne Johan Vetlesens bok *Hva er etikk*, fordi jeg finner det jeg behøver for denne oppgaven her. I den andre delen av kapittelet analyserer jeg teaterets egenart med utgangspunkt i teoretikere som Carlson, Schechner, Dolan og Wilkerson, og sammenlikner disse med mine informanters betraktninger. I tredje del av kapittelet bruker jeg teaterteoretikeren Alan Read ¹⁰² som tiltaler meg fordi hans utgangspunkt og teorier bygger på idéen om at teater er sterkt knyttet til hverdagslivet (everyday life) og dermed til politikken – og dermed etikken. Han undersøker hvordan teater og etikk ”hører sammen”.

Teori rundt etikk var et nytt felt for meg. Da jeg begynte arbeidet med denne oppgaven startet jeg derfor med det jeg hadde. Det vil si, i arbeidet med forestillingen *HYSJ!*, ca et halvt år før premiere, lette jeg etter en tekst som skulle være anslaget i forestillingen og handle om menneskets sårbarhet, om utsatthet og verdighet. Den gang opererte jeg ikke med begrepet *etikk* i denne sammenhengen. Etter mange søk ble jeg tipset om filosofiprofessor Arne Johan Vetlesen. Han svarte meg raskt med en lang mail med etikkteoretiske betraktninger, der jeg plukket ut avsnitt og formuleringer jeg tenkte ville fungere, og sendte det tilbake med spørsmål om jeg kunne bruke utvalget i forestillingen. Vær så god og lykke til var svaret. Jeg var svært fornøyd med denne teksten, og den fungerte utmerket i forestillingen. En informant sa at den gjorde oss i publikum til et *Vi*.

Vi er skapninger i behov av beskyttelse. Vi er
sår-bare, krenk-bare, ydmyk-bare vesener.
At vi er dette, skal ikke forstås som svakhet, eller som tegn på svakhet.

¹⁰² Alan Read, *Theatre and Everyday Life. An ethics of performance* (London og New York, Routledge 1993/2003)

Tvert i mot, min sårbarhet kan jeg kjenne igjen i din.
Menneskene deler denne sårbarheten og behovet for beskyttelse
mot alt skadelig som kan gjøres mot oss, skjøre som vi er.
Dette er grunnen som all hensyn til andre, all moral, bygger på.
Arne Johann Vetlesen. Professor i filosofi ¹⁰³

Min inngang til etikkteori ligger mye i denne teksten. Det er noe med menneskesynet her som tiltaler meg. Da jeg skulle begynne arbeidet med dette kapittelet, søkte jeg tilbake til Vetlesen og hans syn på etikk.

Å lese etikkteori oppleves som en reise i forskjellige menneskesyn, jeg får sympatier og antipatier. Opplevelsen er lik den å se en god forestillingen av Brechts *Det gode menneske fra Sezuanne*. I det ene øyeblikket holder jeg med Shen Te, i neste øyeblikk den "onde fetteren". I etikkstudiene opplevde jeg en veksling mellom at noe hørtes fornuftig ut, for så å oppdage noe annet som tiltalte meg mer. Det jeg velger å ta med av teori i dette kapittelet er derfor hentet fra teorier og filosofer som jeg opplever interessante for denne oppgaven, og som ligger mitt hjerte nært, mer enn en ambisjon om å gi en innføring i det store feltet etikkfilosofi. Mitt utvalg er selektivt. Det fungerer også som en presentasjon av mitt ståsted i møtet med de etiske dilemmaene denne oppgaven beskriver og reflekterer rundt. Gjennom filosofiprofessor Vetlesen ble jeg kjent med den danske filosofen Knut E. Løgstrup (1905-81), som jeg fester meg ved fordi jeg opplever ham som både sympatisk, utfordrende og forsonende ¹⁰⁴. Dette sett i sammenheng med tiden og den vestlige verden vi lever i.

I dagligtale brukes ofte begrepene etikk og moral om hverandre. Jeg velger å bruke begrepet *etikk* ¹⁰⁵ i oppgaven. *Etikk* er vanligvis forstått som refleksjon over moral, *moral* forstått som hvordan vi faktisk handler ¹⁰⁶. Sagt på en annen måte, *moral* er de holdninger og verdier som i praksis styrer oss som handlende mennesker, *etikk* er en teoretisk refleksjon over disse holdningene og verdiene. I denne oppgaven er det først og fremst refleksjonen som er interessant. Av disse grunner velger jeg å bruke begrepet *etikk* i oppgaven.

¹⁰³ Fra mailkorrespondanse med Vetlesen VEDLEGG 9

¹⁰⁴ Arne Johan Vetlesen, *Hva er etikk*. (Oslo: Universitetsforlaget 2007)11,88-107

¹⁰⁵ Fra filosofien kjenner vi de etiske teoriene dydsetikk - Aristoteles, pliktetikk - Kant og utilitarisme (nytteetikk)- Bentham / Mill

¹⁰⁶ Vetlesen 2007:9

ETIKKFILOSOFI

Opprinnelig moralsk relasjon

Begrepet *opprinnelig moralsk relasjon*, eller *opprinnelige etiske situasjonen* som jeg senere skal begrunne at jeg omskriver den til, var ukjent for meg. Det viste seg å bli et nøkkelbegrep i denne oppgaven. Begrepet er svært interessant sett i forhold til relasjonen og situasjonen performer/tilskuer i teateret, noe jeg behandler grundig senere i kapittelet. Det er interessant at Aristoteles betraktet den *opprinnelige moralske relasjonen* som den mellom voksne menn. Moderne kjente kvinnelige filosofer ¹⁰⁷ påpeker den *opprinnelige moralske relasjonen* som den mellom *mor og barn*. Løgstrup hevder at

Vi involveres i kraft av å være stilt overfor at annet menneske. Livene våre er viklet inn i hverandre, vi er viklet inn i hverandres skjebner, vi angår hverandre og er ikke likegyldige for hverandre ¹⁰⁸

Med følgende sitatet av Vetlesen ser vi at de to utfyller hverandre. "Å være menneske innebærer – fra fødsel til død – å befinne seg i avhengighet til andre, og dermed i avhengighet av omsorg." ¹⁰⁹ Vetlesen omtaler dette nærmere ved hjelp av filosofen Hume, som han beskriver "ikke er besatt av autonomi, valgfrihet og fornuftens forrang framfor følelsene". Hume ga forrang til følelser, vaner og tradisjon. Han betraktet nettopp en mors omsorg for sitt avkom som *den opprinnelige moralske relasjonen*. Han hevdet at vi som moralske vesener ikke er adskilt fra hverandre, men at vi med våre respektive rettigheter, preferanser og prosjekter inngår i *bånd* med hverandre. Kjærlighet, empati og omsorg er det viktige, ikke pukking på egne rettigheter og krav ¹¹⁰. En representant for feministisk etikk siteres i denne sammenhengen. Anette Baier hevder at mennesket virker på sitt beste i relasjoner med andre, ikke utenfor dem eller ved å sky avhengighet ¹¹¹. Jeg opplever bildet på *relasjonen mor og barn* som et på alle måter sterkt bilde, og en relasjon som kanskje er den sterkeste relasjonen som kan beskrives mellom mennesker.

¹⁰⁷ Vetlesen 2007:113, og her navngir ikke Vetlesen de kvinnelige filosofene.....

¹⁰⁸ Vetlesen 2007:91

¹⁰⁹ Vetlesen 2007:112

¹¹⁰ Vetlesen 2007:113

¹¹¹ Vetlesen 2007:113

Med utgangspunkt i definisjonen av begrepet etikk over, velger jeg å ta med filosofiprofessor Vetlesens refleksjon rundt definisjonen, fordi jeg finner den interessant sett i perspektiv av vår tid og vår type samfunn. Vetlesen ønsker å knytte teori til erfart virkelighet. Han velger å bryte med den aksepterte definisjonen, og hevder at etikkens kjerne er *urettferdighet*, "signalisert ved vår trang til å gripe inn når vi opplever noe som er "galt": som når noen krenker noen."¹¹² Han undersøker hva det er som gjør at mennesket utvikler forestillinger om hva som er urett og dermed krever at vi fordømmer eller griper inn, og understreker at dette handler om det enkelte individ, men også om samfunn og kultur. Vetlesen mener at etikk kan bli abstrakt og livsfjern dersom den mister kontakten med utspringet i krenkelsen, i det erfarte og erfaringsnære.¹¹³ Han viser til vår samtid og vårt liberaldemokratiske samfunn, og stiller seg kritisk til det han kaller kjernen i vår type samfunns mest innflytelsesrike etiske og politiske teorier, idealet om individets *autonomi*. Han viser til Kants verk *Grunnlegging av moralsk metafysikk* (1785) og forklarer begrepet:

Kant forutsetter at aktørene som opptrer i situasjonene, er *autonome*. I dette helt sentrale begrepet legger han at mennesket er et *selvlovgivende* vesen: Mennesket skal bare underkaste seg og se seg forpliktet overfor de lover (eller normer, eller prinsipper) som det *gir seg selv*, i betydningen kan anerkjenne seg selv som opphav til, som forfatter av. Framfor alt er det vår fornuftsevne som gjør oss til *myndige* vesener i denne forstand.¹¹⁴

I moderne etikks forståelse av autonomi, som er nært knyttet til Kant, skilles det mellom autonomi i tre forskjellige henseender. Det er autonomi som et sett evner, autonomi som rettighet og autonomi som ypperste verdi og som målsetning for *moralske relasjoner*. Vetlesen er bekymret for den verdien den individuelle autonomien tillegges i vår tid. Han hevder at vi som mennesker har en grunnleggende sårbarhet og at vi gjennom hele livet er avhengige av omsorg, menneskene er avhengige av hverandre. Dette må ikke ses på som svakhet, men tvert imot som en forutsetning for empati. Et svært interessant moment her er hva jeg har vist over, de kvinnelige filosofene som påpeker at den *opprinnelige moralske relasjonen* ikke er mellom voksne menn – som Aristoteles har som

¹¹² Arne Johan Vetlesen, *Hva er etikk*. (Oslo: Universitetsforlaget 2007)9

¹¹³ Vetlesen 2007:10, 11

¹¹⁴ Vetlesen 2007:24

modell – men mellom mor og barn ¹¹⁵. Det gjør betydningen av innholdet i den moralske relasjonen tydeligere.

Etikkens Interdependens

Mer i tråd med dette siste synet på moralsk relasjon og det mellommenneskelige, er den danske filosofen Knut E. Løgstrup i verket *Den etiske fordring* (1956)¹¹⁶. Han hevder at grunnfenomenet i menneskets tilværelse er *interdependens*. Vi involveres i kraft av å være stilt overfor at annet menneske. Livene våre er viklet inn i hverandre, vi er viklet inn i hverandres skjebner, vi angår hverandre og er ikke likegyldige for hverandre. Denne fordringen, eller *anmodningen*¹¹⁷, kommer til oss uten at vi har villet at den skal gjøre det ¹¹⁸. Løgstrups etikk, hevder Vetlesen, snur opp ned både på Nietzsche og Thomas Hobbs:

Hobbs mener at mennesket er drevet av "naturlig" egoisme, av frykt og mistillit, av ønsket om størst mulig makt (forstått som kontroll) over andre, og av behovet for å bli beundret av andre på basis av den makt man har vist over dem som er svakere. ¹¹⁹

Nietzsche og Hobbs deler idéen om at mennesker som møter hverandre med tillit kommer til å få svi for det, fordi det er naivt å møte andre med tillit. På grunn av at menneskenes tilværelse dypest sett handler om viljen til makt og at vi er drevet av naturlig egoisme, er det all grunn til å møtes med mistillit. Mistillit verner om uavhengighet og kontroll, mener disse filosofene. Ser vi ikke her et sammenfall i betraktninger med Kants autonomimodell beskrevet over? Hobbs og Nietzsches fokus på individet, på den "naturlige" egoismen, på mistillit som grunninnstilling i møtet med andre mennesker, ser ut til å gå hånd i hånd med Kants menneske som bare skal forplikte seg overfor normer og prinsipper som det kan anerkjenne som egne, som det selv er opphav til.

Det jeg her tar med av sitater fra de respektive filosofer er svært begrenset og dermed kanskje en reduserende beskrivelse av deres ståsted. Men som et viktig punkt i etikkfilosofien, og som et dominerende utgangspunkt for mye av vår vestlige verdens

¹¹⁵ Vetlesen 2007:113

¹¹⁶ Vetlesen 2007:88

¹¹⁷ Andre synonymer for *fordring* kan være *begjæring* eller *befaling*, jeg velger *anmodning* som jeg opplever er mer i Løgstrups ånd.

¹¹⁸ Vetlesen 2007:91

¹¹⁹ Vetlesen 2007:88

menneskesyn, er det interessant å ta det med som en kontrast til det fundamentalt motsatte synet representert ved Løgstrup. Det som i følge Løgstrup gjør framvising av tillit til et *etisk grunnfenomen*, er at det stiller den som blir møtt med tillit overfor en etisk fordring:

Den enkelte har aldrig med et annet menneske at gjøre uten at han holder noget af dets liv i sin hånd. Det kan være meget lidt, en forbigående stemning, en opplagthed man får til at visne eller som man vækker, en lede man uddyber eller hæver. Men det kan også være forfærdende meget, så det simpelthen står til den enkelte, om denandens liv lykkes eller ej. Vi er hinandens verden og hinandes skjæbne.¹²⁰

Foruten at mellommenneskelige relasjoner her beskrives poetisk vakkert, har det et nesten rørende innhold som for meg er godt å kjenne seg igjen i. Jeg tenker at det også finnes gjenkjennelse i deler av Hobbs beskrivelse, som at vi er drevet av frykt og mistillit, men dette representerer sider ved meg selv som jeg er i stadig dialog med, og som jeg ikke vil skal dominere mitt møte med den andre. Hobbs representerer derfor ingen utfordring i møtet med den andre. At vi mennesker er hverandres verden og hverandres skjebner, og at jeg holder noe av den andres liv i min hånd, representerer derimot både noe utfordrende og forsonende. Det å vise den andre tillit utløser en fordring hos den andre om å ta vare på den tilliten og ikke utnytte sårbarheten som jeg avdekker til egen fordel. Denne fordringen, hevder Løgstrup, er ikke noe som den andre og jeg er blitt enige om, nei den hører til selve tilværelsen. Han hevder at begreper som "fordring", "makt" og "ansvar" har en *fenomen*-karakter, noe som faktisk finnes. Vetlesen forklarer det slik:

(Disse fenomenene) er påtruffet i vår verden, i vår tilværelse slik vi opplever den og handler/responderer i den. Og videre: Disse fenomenene har en *egenkarakter* av normativ art som gjør at vi møter dem på vår vei som i-seg-selv positive eller negative, altså som *ladede*/../ ikke nøytrale. De er bestemte før noe menneske kan bestemme dem. Tillit har således en iboende og påtruffet positivitet, mistillit en tilsvarende negativitet./../ Vi lever i og av tillit, barmhjertighet, oppriktighet. Deres negative motpoler – mistillit, brutalitet, løgnaktighet – har en avledet, annenrangs status, idet de snylter på livet og undergraver det.¹²¹

Sagt med de eksistensielle hermeneutikerne, fenomener som alltid allerede er i verden og hvert individ som *alltid allerede preget*, slik en tolkning kan være.

¹²⁰ Vetlesen 2007:90

¹²¹ Vetlesen 2007:92

Suverene livsytringer

Løgstrup mener altså at disse fenomenene tilhører selve tilværelsen, at de har sin egen værenmessige ladning. Han skiller dette fra menneskeskapte størrelser som teknikk, redskaper og samfunnsmessige institusjoner. Men dersom alt er forutbestemt, er da subjektets egen vurdering av om f.eks. tillit er positivt eller negativt ugyldig? For å finne svar, må vi se på to begreper hos Løgstrup, *suverene livsytringer* og *appell*. Men først igjen kontrasten: Der Hobbs hevder at plikter overfor et annet menneske kun kan oppstå som, og rettferdiggjøres som selvpålagte, frivillige forpliktelser etter mottoet "bare det som jeg vil skal gjelde, har gyldighet", hevder Løgstrup at de *suverene livsytringer* fullbyrdes i de umiddelbare forholdene mellom person og person. Og dermed, i kraft av disse, er moralen gitt mennesket. Med *suverene livsytringer* mener han fenomener som tillit, åpenhet, barmhjertighet, medfølelse og oppriktighet. Han kaller dem *suverene* fordi de er ladete, ikke nøytrale. Om *åpenhet* sier han f.eks., at *talen* er til for *åpenhet*, for å dyrke fram og understøtte sannhet og oppriktighet. Talen er til for at den som snakker skal kunne snakke *ut*, til forskjell fra å forstille seg. Når det gjelder tillit, strider det mot selve tillitens vesen å vurdere den som noe negativt, det går også på tvers at selve ordets betydning, hevder han. Dette kan oppfattes naivt, påpeker Vetlesen. Vi oppfordrer hele tiden barn til nettopp ikke å vise fremmede personer tillit. Løgstrup svarer at visst kan vi gjøre vår vurdering av tillit som noe negativt i visse situasjoner, men det er bare på tross av dens positivitet. Det gjør ikke tillit til et nøytralt fenomen, begrepet er fortsatt positivt ladet.

Appell – å artikulere en vurdering

Innenfor etikkfilosofien har begrepet *appell* en sentral plass. I dagligspråket snakker vi om å appellere til felles innsats mot forsøpling av parker. Det er en appell om at andre skal være sammen om å mene at forsøpling av parker er en uting og dermed gjøre noe med det. Det å utstede en appell vil si å artikulere en vurdering. Poenget med appellen er å rette den til andre. En appell om hvordan alle bør vurdere handlingen. Det å slutte seg til en bestemt måte å vurdere noe på, innebærer også å forplikte seg til å handle på en bestemt måte. Løgstrup markerer en uenighet med dem som mener at en appell må utstedes av *noen*. Her er vi tilbake til de *suverene livsytringene*, der Løgstrup hevder at en appell utgår fra *livsytringene selv* og den verden av grunnvilkår de inngår i – en verden av vilkår som er gitt. Det er etiske synspunkt som kommer til oss i appellens form fra "de

forhold til andre mennesker, hvori vi allerede står, og fra de vilkår vi nu engang lever under, og det hva enten vi vil eller ej.”¹²² Så er det igjen spørsmålet om subjektets egen vurdering. Vetlesen forklarer Løgstrups ståsted:

Vi kan, av mer eller mindre forbigående grunner, være blinde for appellen; eller vi kan se at den strømmer mot oss og er reell, men likevel neglisjere den i våre handlingsvalg. Moralsk realisme gir således plass for utfoldelsen av det enkelte subjektets frihet. Og det at vi kan velge, manifesterer vårt ansvar for hva vi velger å gjøre.¹²³

På samme måte som at det manifesterer et ansvar for det vi ikke velger å gjøre?

Gjensidighetssynspunktet og Kontrakt

Det kan også være sider ved den verden som skal ses, som vanskeliggjør den moralske responsen i forhold til en appell. Et samfunn som tømmes for mening, for klare holdepunkter og kriterier, for rett og galt, kan frustrere mennesket i forsøket på å orientere seg moralsk. ” Dersom individet ikke finner noen arnesteder eller arenaer for etisk kunnskap, etiske erfaring og etisk autoritet i denne virkeligheten, kan det heller ikke realistisk forventes å *greie* å orientere seg.”¹²⁴ Løgstrup lar en gylden regel tjene som hjelp til hvordan vi skal forholde oss; du skal elske din neste som deg selv. Det du vil at andre skal gjøre mot deg, skal du gjøre mot dem. *Gjensidighetssynspunktet* gjenkjennes i de fleste etiske teorier i vår vestlige verden, hos Løgstrup viser dette også hans kristne grunnholdning. Han problematiserer derimot gjensidighetssynspunktet og hevder at det forutsetter en symmetrisk relasjon mellom individene, du skal handle slik mot andre som du vil at andre skal handle mot deg. Han er også kritisk til at ansvar skal gjøres til plikt, at plikt skal balanseres mot rettigheter, og at vi i forlengelsen av denne tankegangen ender opp med å forvandle den moralske relasjonen til *kontrakt*. Kontraktteori er en kjent størrelse innen moralfilosofien. Den kjennetegnes kort ved en gjensidig, symetrisk relasjon der det man legger inn i relasjonen er forventet å bli gitt tilbake. Denne modellen/kontrakten er frivillig og kan forlates i samme frivillighet. Det motsatte av kontrakt er en moralsk forpliktelse som øver et trykk på meg om å handle til det beste for den andre, uansett utsikt til gjengjeldelse eller gjenytelse. ¹²⁵

¹²² Arne Johan Vetlesen, *Hva er etikk*. (Oslo: Universitetsforlaget 2007) 97

¹²² Vetlesen 2007:92

¹²³ Vetlesen 2007:102

¹²⁴ Vetlesen 2007:103

¹²⁵ Vetlesen 2007:109

Utfordrende og forsonende

Noe av det interessante med å gå inn i disse etiske teoriene og refleksjonene er at de ikke etterlater meg likegyldig til hvor jeg selv vil plassere meg. Vetlesen skriver i *Hva er etikk* at etikk bare er forståelig sett i lys av et bestemt samfunn i en bestemt tid ¹²⁶. Vi lever i en del av verden og i en tid der trekk ved utviklingen er at individet får stadig større fokus framfor fellesskapet. Vi ser også at sider ved vårt samfunn som er tillitsbaserte, som for eksempel skattesystemet, stadig blir satt på prøve. I en slik kontekst finner jeg teorier og refleksjoner, her representert ved Vetlesen og Løgstrup, med sitt fokus på tillit og åpenhet i møtet med den andre som, sympatiske og tiltalende. Jeg ser muligheten for at noe av Løgstrups teori kan oppfattes som naiv, i en komplisert, fragmentert og uoversiktlig verden. På tross av at vi ikke deler samme religiøse oppfatning, finner jeg synet på den moralske relasjonen, teorien om de suverene livsytringer, synet på tillit som utgangspunkt i møtet med den andre, som gode motsvar til at vi er født som "naturlige" egoister – blant annet. Dette er ting som ligger mitt hjerte nært og representerer utfordringer som jeg vil ha i livet. Interessant for denne oppgaven og for mitt arbeid med teater, er hvordan disse teoriene kan anvendes i studiene av teaterets egenart for å forstå mer av situasjonen i teaterrommet. Blant annet forsøke å forstå relasjonene mellom de som befinner seg der – og dermed kanskje muliggjøre svar på oppgavens spørsmål, *Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?* Derfor disse valgene av framstilling og korte innføring innenfor det store feltet etikkfilosofi.

Studiene i etikkfilosofi har altså brakt meg nærmere problemstillingen denne oppgaven reiser. Før jeg går dypere inn i en sammenheng mellom teater og etikk, vil jeg bruke teaterteoretikere, egen kvalitativ forskning og egne erfaringer til å reflektere rundt teater som kunstuttrykk. Jeg vil undersøke hvordan teater står i forhold til tilskueren. Ved hjelp av teaterteoretikeren Allan Read vil jeg se på relasjonen teater og etikk, og undersøke om etikkteori kan brukes som analyseredskap i refleksjonen rundt situasjonen/relasjonen skuespiller og tilskuer.

¹²⁶ Vetlesen 2007:9

TEATERETS EGENART

"Det må være å vise fram noe på en scene foran folk live.." Informant ¹²⁷

I mine intervjuer startet jeg med å spørre informantene *"Hva er teater?"* Et sammendrag av svarene, utover mer abstrakte ord som ; et bilde, en følelse, en assosiasjon, gir også konkrete svar på deres syn på hva teater er – i motsetning til andre kunstuttrykk:

"Få uttrykt noe, fortalt en historie gjennom kropp og språk og scenografi og..." "Ser noe live, med levende mennesker. Med ting du faktisk ser. Ekte personer og ekte ting."
"Skuespillere som later som dem... framfører monolog eller dialog på en scene foran et publikum. En fremførelse av noe." "Det må være å vise fram noe på en scene foran folk live.." ¹²⁸

Teaterteoretikeren Richard Schechner beskriver teaterets egenart på denne måten:

The drama is what the writer writes; the shript is the interior map of a particular production; the theatre is the specific set of gestures performed by the performers in any given performance; the performance is the whole event, including audience and performers (technicians too), anyone who is there ¹²⁹.

Teaterteoretikeren Marvin Carlson¹³⁰ spør i sin bok *Performance a critical introduction*, om hva som gjør performing arts performative. Han foreslår at det kan være "kunstuttrykk som fordrer fysisk tilstedeværelse av trenede eller faglærte mennesker hvis demonstrasjon av ferdigheter utgjør forestillingen eller opptreden." ¹³¹ Den individuelle kroppen forblir i sentrum for slike opptredener hevder Carlson. Han tenker her utover skuespilleren og konvensjonelt teater. Carlson bruker *theatrical performance* som et vidt begrep, et uttrykk som dekker alt fra performancekunst til mer tradisjonelt teater. Det han ikke nevner i denne konteksten er tilskueren og tilskuerens rolle i denne opptreden. Senere siterer han Richard Bauman som understreker "Performance is always for someone, some audience that recognizes and validates it as performance." ¹³² *Forestilling* og *skuespill* er begreper som viser til en slags samhandlingen mellom tilskuer og aktør, der *spill* og evnen til *forestilling* er noe som forutsetter og bygger illusjonen av den virkelighet som framstår på scenen. I den moderne

¹²⁷ Utskrift intervjuer m/informanter. Her refereres det fra flere utsagn og ulike informanter. Også i det følgende vil dette markeres med "" VEDLEGG 10

¹²⁸ Utskrift intervjuer med informanter VEDLEGG 10

¹²⁹ Richard Schechner, *Peformance Theory*(New York,London, Methuen,1988)85

¹³⁰ Marvin Carlson, *Performance a critical introduction*(New York, Routledge 1996/2004)
Professor of Theater and Comparative Literature at City University of New York.

¹³¹ Carlson 1996/2004:3

¹³² Carlson 1996/200:45

performanceteorien introduserer Gregory Bateson begrepet *play frame*. Innenfor *spill/lek-rammen* skal alle budskap og signaler oppfattes som *på en måte ikke sanne*. Erving Goffman definerer performance som et innrammet arrangement, *framing arrangement*, som plasserer en omskrevet sekvens av aktiviteter foran mennesker som har en tilskuerrolle – hvis oppgave er å betrakte de opptredendes aktiviteter i en avgrenset tidsperiode, uten direkte å delta i dem ¹³³. Kontrakten mellom skuespillere og tilskuere er klar. Tilskuerne er med på *leken* og er *medskapere* av spillet. Vi "tror" på det samtidig som vi vet at det ikke er "sant", og vi sitter pent i stolene våre og betrakter spillet, vel vitende om at vi ikke skal delta direkte i det. Nært opp til denne medskapende aktiviteten fra publikum som Bateson og Goffman beskriver over, ligger begrepet *teatralitet*. Michael Eigtved tar teatraliteten som et selvfølgelig utgangspunkt for å analysere en teaterforestilling. Han gjør en slags generalisering av det man kan trekke ut hos teaterteoretikerne Ferrell og Fischer Lichte, og sier at teatralitet "oppstår når noen i en prosess (begivenhet, situasjon) definerer seg som opptredende, og noen andre definerer seg som tilskuere. Dette finner sted i en avgrenset tidsperiode i et spesielt rom, som i løpet av prosessen blir et rom som skiller seg fra hverdagens" ¹³⁴. Vi ser hvordan beskrivelsene er sammenfallende hos de forskjellige teoretikerne. Willmar Sauter understreker at teatralitet fokuserer på tilstedeværelsen og blikket til tilskueren. Det er kommunikasjonen mellom aktør og tilskuer som skaper teatraliteten ¹³⁵. Den kommunikasjonen som er avgjørende for at teater virker.

Levende kropper

"et kunstuttrykk som fordrer fysisk tilstedeværelse". Marvin Carlson ¹³⁶

Etter å ha jobbet med teater i tjuefem år, kan jeg fortsatt bli slått av en fascinasjon over å sitte i salen med levende mennesker foran meg på en scene, eller hvordan nå spilleplassen arter seg. De er der for meg og dem jeg er der sammen med, de henvender seg til meg og oss, direkte eller indirekte. De har noe de vil melde, tydelig eller ikke tydelig. De står der med sine levende kropper kanskje bare noen meter fra meg og vil meg og oss noe. Den tydelige forskjellen fra for eksempel en kinosituasjon merkes veldig

¹³³ Marvin Carlson, *Performance*, (New York: Routledge 1996), 35

¹³⁴ Michael Eigtvedt, *Forestillingsanalyse*, (Fredriksberg: Samfundslitteratur 2007), 14

¹³⁵ Willmar Sauter, *Eventness - A concept of the theatrical event* (Stockholm: STUTS, 2006), 65

¹³⁶ Carlson 1996/2004:3

godt om man spiller teater for et ungt, teateruvant publikum. De kan oppføre seg som om de ser på tv eller film, snakker seg imellom, om enn lavt, sender sms, til og med snakker i telefonen, rasler med papir osv. Blant levende mennesker i salen, foran levende mennesker på en scene, og med vår teatertradisjon, kan vi oppleve denne oppførselen tydelig upassende, på en annen måte enn foran et lerret, selv om den der kan være irriterende nok. Vi hysjer og ønsker at de skal "oppføre seg". Fordi de er uvante med teater kjenner de ikke til *kontrakten* i vår tradisjon, som bl a består i at tilskuerne er med på *leken* og er *medskapere* av spillet, men at vi er forventet å sitte pent i stolene våre og betrakte, vel vitende om at vi ikke skal delta direkte. Jeg har tidligere vist til Mark Fortier som hevder at i det store og hele har teateret, til forskjell fra for eksempel litteratur og billedkunst, en spesiell relasjon til tilskuerne gjennom å presentere levd erfaring gjennom levende kropper ¹³⁷. Schechner og Carlson snakker om "gestures performed by the performers" og "kunstuttrykk som fordrer fysisk tilstedeværelse"¹³⁸. Eller som å vise fram noe "live" foran folk, fra en scene, som en av mine informanter formulerer det.

Fenomenologi og performanceteori

"å sanse er å gjøre seg nærværende gjennom kroppen" Merleau-Ponty ¹³⁹

Teater- og performanceteori har paralleller til *fenomenologien* ¹⁴⁰ ved sitt fokus på kropp og bevissthet. Vi kan bruke fenomenologien til å tydeliggjøre den særegenheten tilstedeværelsen av levende kropper er i teateret: Mennesket oppfatter verden gjennom sansene. Den franske fenomenologen Merleau-Ponty hevder at "å sanse er å gjøre seg tilstede/nærværende gjennom kroppen" ¹⁴¹. Mennesket er først og fremst kropp med sanser, og teater framstår for tilskueren som noe som kan sanses. Jeg vil også snu bildet og si at tilskueren på samme måte gjør seg nærværende gjennom kroppen ved å være tilstede i salen, en tilstedeværelse som er tydelig og avgjørende for dem på scenen. Mine informanter formulerer tilstedeværelsen som publikum i teateret slik:

¹³⁷ Mark Fortier, *theory/theatre*(Oxon:Routledge1997/2002)38

¹³⁸ Carlson 1996/2004:3

¹³⁹ Fortier1997/2002:38

¹⁴⁰ filosofisk bevegelse med sitt opphav i Tyskland tidlig på 1900-tallet. Er opptatt av hvordan ting fremstår for menneskene i verden, mer enn av verden i seg selv. Persepsjon er dermed et viktig begrep i fenomenologien, altså hvordan mennesket sanser inntrykk, organiserer dem og tolker dem.

¹⁴¹ Fortier1997/2002:38

"Må være mye mer tilstede på teater. En helt annen opplevelse. Du ser på noe som faktisk er der". "Vi er omgitt av teknologi. Føles annerledes. Du ser på en skuespiller og de på deg". "Dette forgår her og bare nå. Helt annen energi i rommet. Stemning. Annen tilstedeværelse for publikum – levende mennesker" ¹⁴².

Ofte når vi snakker om tilstedeværelse eller "presens" i teater eller performancekunst er det performeren vi snakker om. Her påpeker informantene at til forskjell fra for eksempel kino, er det "en annen tilstedeværelse for publikum" i teateret, "tilskueren må være mer tilstede". Goffman siteres hos Carlson om en essensiell kvalitet ved performance "that is based upon a relationship between a performer and an audience."¹⁴³ Det er samspillet mellom disse posisjonene av levende kropp som "gjør" teater.

Fokuset på tilstedeværelse av den levende kroppen i scenekunsten har blitt forsterket gjennom utviklingen av performance og performancekunst. Performancekunstnere baserer ikke sitt arbeid på karakterer skapt av andre kunstnere som f.eks. dramatikere, men på egne kropp, egne biografier og egne erfaringer. Performerens kropp kan være både subjektet og objektet i forestillingen.¹⁴⁴ Gjennom performerens bevissthet om egne historier og erfaringer, og i prosessen med å formidle dem, blir dette til en forestilling for et publikum¹⁴⁵. Performancekunsten har også utviklet forholdet til tilskuerne. Ett eksempel gitt hos Carlson er performancekunstneren Acconci som sier om sine arbeider at "...the audience became a part of what I was doing....they became part of the physical space in which I moved".¹⁴⁶ Denne utviklingen av performancekunsten har satt spor i det moderne konvensjonelle teateret. Vi har for lenge siden vant oss med å se spill nede blant tilskuerne, scener bygget ut i salen, entréer gjort fra bak tilskuerne osv. I forestillingen *HYSJ!* lot vi tilskuerne gå inn gjennom scenografien før de satte seg i tilskuerplassene. Informantene har disse refleksjonene rundt denne entreen:

"Gikk gjennom hele scenografien. Blir ikke skille mellom oss og skuespillerne, vi får også gå der". "Inkluderingsgreie. Vi har gått gjennom deres territorium. Veldig tøfft, vet ikke om det var noe symbolisme. Dem har ingenting å skule. Ingen hemmeligheter". "Inkluderende. Husker at de hilste på oss – åpenhet. Det er greit at du er her, du er velkommen hit. OK følelse. Ofte er man bare et publikum. Blir ikke sett" ¹⁴⁷.

¹⁴² Utskrift intervjuer m/informanter VEDLEGG 10

¹⁴³ Marvin Carlson, *Performance a critical introduction*(New York, Routledge 1996/2004)35

¹⁴⁴ Carlson 1996/2004:112

¹⁴⁵ Carlson 1996/2004:5

¹⁴⁶ Carlson 1996/2004:114

¹⁴⁷ Utskrift intervjuer m/informanter. VEDLEGG 10

Denne nedbyggingen av hierarkiet mellom scene og sal som har foregått i teateret, og som vi ser et eksempel på her, har gjort noe med relasjonen skuespiller og tilskuer. Tilstedeværelsen og nærheten er tydeligere for begge posisjoner. Dette berører relasjonen.

Tilskuerne i teateret

"et unikt laboratorium for kulturelle forhandlinger" Marvin Carlson ¹⁴⁸

I oppgavens *begrepsavklaringer* om *resepsjon* av kunstverket, beskriver jeg hvordan fokus i analyse av et kunstverk har flyttet seg fra selve verket, til mottageren av verket og relasjonen disse posisjonene imellom. I tillegg, påpeker flere teoretikere, på litt forskjellige måter, er jeg som tilskuer i teateret også sammen med andre tilskuere. Denne utviklingen av relasjonen mellom skuespiller og tilskuer, og mellom tilskuerne i teater, reflekteres hos Jill Dolan i Carlsons *Performance a critical introduction*. Hun bruker i stedet for den passive benevnelsen "*to observe*", i mitt vokabular å *være tilskuer til*, begrepet "*engage in*", å delta i eller engasjere seg i. Hun sier at teater er noe folk oppsøker for å se og oppleve sammen med andre. Det bevisste valget det er å komme sammen og delta i en slik fysisk prosess/hendelse (activity), og forventningene til hva slags opplevelse dette kan gi, er like viktige. Hun mener at i utviklingen av teateret mot performancekunst, får tilskuerne en mer aktiv rolle både i å være medskapende og i selv å skape mening. Denne muligheten for refleksjon og bevisstgjøring finner man ikke i andre kulturelle aktiviteter, bare i teateret, mener hun¹⁴⁹. Carlson løfter fram noe av det samme som særegent ved teater. Han viser til andre kulturelle hendelser/aktiviteter som f.eks. rituelle seremonier, og hevder at det som ofte mangler i slike sammenhenger er den spesielle blandingen av hendelse og refleksjon som er så karakteristisk for "theatrical performance". Han mener at teater som aktivitet er med på å definere og utforske både et samfunn og individet, og å utforske alternative muligheter i menneskenes liv og i verden¹⁵⁰. Margaret Wilkerson, i samme bok, formulerer det slik: Gjennom teater tilbys et samfunn en mulighet til å komme sammen og reflektere over seg selv, teateret fungerer ikke bare som et spill som hjelper et samfunn eller en kultur

¹⁴⁸ Carlson 1996/2004:214

¹⁴⁹ Carlson 1996/2004:215

¹⁵⁰ Carlson 1996/2004:214

til å se seg selv¹⁵¹. Slik jeg forstår det kan teateret, ved det refleksjonsrommet som skapes og bevisstgjøringen det muliggjør, også være en hjelp til å forme og omforme en oppfatning om egen person og om kultur eller samfunn. Carlson hevder at dette gjør "theatrical performance", både i form av tradisjonelt teater og performancekunst, til et unikt "laboratorium for kulturelle forhandlinger". Dette er en funksjon som er av overordnet betydning i en mangestemt og raskt skiftende samtid, hevder han¹⁵². Som vi har sett i metodekapittelet kan vi se paralleller til denne prosessen i den Gadamer benevner som *sammensmeltning av horisonter*¹⁵³. En prosess der vi undersøker det fremmede med utgangspunkt i vårt eget referansesystem, slik at vi etter hvert kan revidere eller berike det. Eller forme og omforme en oppfatning om egen person, kultur eller samfunn.

Teaterforestillingen *HYSJ!*, eller rettere sagt *ryktet* om den, satte en landsdel og et lite samfunn i bevegelse. Som jeg har vist forårsaket den heftige debattinnlegg i aviser og på nettsider, på blogger og i radio og tv. Diskusjonen dreide seg både om hvorvidt denne planlagte forestillingen burde lages overhodet, men på grunn av den diskusjonen, også om selve saken som var utgangspunktet for forestillingen. Den handlet om hvordan et lite samfunn skal forholde seg til slike, i denne sammenhengen, overgrepssaker. Om hvem som har ansvar og ikke. Om hvem som har rett til å løfte en slik problematikk fram i lyset. Vi kan si at det som skjedde var at gjennom denne teaterhendelsen fikk dette samfunnet en mulighet til å reflektere over seg selv, som Margaret Wilkerson formulerer det. Teaterforestillingen/prosjektet satte i gang en diskusjon som inviterte til å definere og utforske både samfunnet og hver enkelt som engasjerte seg i diskusjonen. Vi opplevde at de som deltok, delte seg i to i synet på hvem som har ansvar og hvordan reaksjonene på slike saker bør møtes av samfunnet. Det var snakk om å definere seg selv inn i en sammenheng og et viktig anliggende for den lille bygda. Man kan kanskje si at vi var vitne til hektiske kulturelle forhandlinger, slik Carlson formulerer det, om hvordan dette samfunnet skulle virke, både innad og utad. I denne prosessen så vi at teateret grep inn i livet, og inn i relasjonene mellom menneskene, og dermed beveget seg inn i politikken og etikken.

¹⁵¹ Carlson 1996/2004:214

¹⁵² Carlson 1996/2004:214

¹⁵³ Alvesson og Sköldbberg, 2009:244,245

Interessant her er at disse bølgene av reaksjoner og ytringer oppsto bare ved *idéen* om forestillingen *HYSJ!*. Helt parallelt til denne reaksjonen var mottagelsen av *idéen* om forestilling *Dokument 2083*. Tilbakemeldingene etter å ha sett forestillingen *HYSJ!* var av en helt annen karakter. Mange var av typen ”denne forestillingen bør alle se” ¹⁵⁴. Ut fra tematikk og kontekst er det nærliggende å spørre om disse tilbakemeldingene uttrykker en opplevelse av at forestillingen ga en mulighet for refleksjon og bevisstgjøring?

Den emansiperte tilskuer

”Hva skjer egentlig blant tilskuerne på et teater?”

Jacques Rancière ¹⁵⁵

Jacques Rancière diskuterer i *den emansiperte tilskuer* tilskuerens rolle både generelt, og i teateret. Han spør om levende kropper på en scene som henvender seg til kropper som er samlet på samme sted, er nok til å si at teateret er bærer av en fellesskapsbetydning. Og han spør hva som egentlig skjer blant tilskuerne på et teater. Er nå det så mye mer felleskapsbyggende enn blant en gjeng individer som ser det samme programmet foran et tv-apparat ¹⁵⁶. Ut fra det han hevder her og i boken, forventer jeg, i måten å spørre på, at svaret er et tydelig nei. Men jeg opplever at det ligger både et ja og et nei i hans svar, og at begrunnelsen skiller seg noe fra teoretikerne sitert over. Rancière forklarer det slik at på lik linje med et museum eller i en gate, er vi individer som ”staker ut vår egen vei” gjennom alt vi påvirkes av. Han hevder at mennesket har en evne som ikke er bestemt ut fra om vi tilhører en kollektiv gruppe, men en evne som handler om at hver og en oversetter på *sin* måte det man fornemmer og opplever. Denne evnen er lik og knytter oss sammen. Vi lærer og vi underviser, vi handler og vi forstår også som tilskuere som hele tiden forbinder det vi ser med det vi har sett, gjort og drømt, hevder Rancière – det finnes ikke noen best tenkelig form ¹⁵⁷. Samtidig hevder Rancière at teaterets *forutsetning* er at det er *knyttet til fellesskapet*, og at denne forutsetningen ”kommer stadig teaterfremføringen i forkjøpet og foregriper dets virkning” ¹⁵⁸. Forstått slik at teater aldri bare kan bli en individuell erfaring, fordi du alltid befinner deg der sammen med skuespillerne og de andre tilskuerne? At alle har med en forforståelse inn i teaterrommet. Og at du blir ”utsatt” for de andres påvirkning på deg som individ

¹⁵⁴ Tilbakemeldinger *HYSJ!* VEDLEGG 4

¹⁵⁵ Jacques Rancière, *den emansiperte tilskuer*, (Oslo, Pax Forlag 2012)30

¹⁵⁶ Jacques Rancière, *den emansiperte tilskuer*, (Oslo, Pax Forlag 2012)30

¹⁵⁷ Rancière 2012:32

¹⁵⁸ Marvin Carlson, *Performance a critical introduction*(New York, Routledge 1996/2004)30

gjennom å være tilstede, selv før forestillingen har begynt? Jeg opplever at Rancière bekrefter egenarten ved teater som er beskrevet over, men at han legger mindre vekt på relasjonene og samspillet dem imellom.

Trepartsrelasjon

"bringer teatererfaringen inn i den sosiale og politiske virkeligheten" Marvin Carlson ¹⁵⁹.

Carlson utvikler tankene rundt relasjonen mellom skuespiller, tilskuere og meg som tilskuer, i begrepet *Tripartite*, på norsk *noe som involverer tre parter*. Han framhever to ting han mener er viktig ved teater. Det ene er at erfaringen i teaterrommet gjøres av et individ som også er en del av en gruppe. Og til forskjell fra Rancière hevder Carlson at dette gjør at "den sosiale relasjonen bygges inn i selve erfaringen" ¹⁶⁰ – jeg opplever noe og jeg opplever det sammen med andre, påvirket av de andres tilstedeværelse, men kanskje ikke på samme måte. Carlsons *tripartite* kan vi kalle en *trepartsrelasjon*, består av skuespilleren, av meg som tilskuer, og den sosiale gruppen – tilskuerne, jeg er del av – slik at sosiale relasjoner inngår i selve erfaringen eller *teaterhendelsen*. Vi har sett at Jill Dolan framhever at tilskuerne – eller de som engasjerer seg i teater som hun formulerer det - velger aktivt den fysiske prosessen teater er, *sammen med* andre. Sammen deler de også forventningene, og det er like viktig, sier Dolan ¹⁶¹. Vi velger aktivt en felles fysisk begivenhet, deler den og forventningene til den. Tilstedeværelsen og energien vi som tilskuere representerer påvirker både oss som individer og de som står på scenen - som ensemble og som individer. Jeg som individ sammen med de andre tilskuerne og skuespillerne, påvirkes gjensidig av tilstedeværelsen og energien fra alle i rommet. Dessuten har vi alle med oss forventninger og evt. kunnskap om det vi skal oppleve inn i rommet, og bevissthet om at dette skjer bare her og nå. Og alle er vi ulike individer, derfor kan en forestillingskveld være helt forskjellig fra en annen, det vet vi som arbeider med dette faget. En premiere kan for eksempel ha tilskuere som er venner av en eller flere av skuespillerne, eller som er familie, kollegaer, andre kunstnere. En tilskuermasse som kan ha kunnskaper om forestillingen på forhånd og som ofte er velvillige til det som skal komme. Tilskuere kan ha tilnærmet lik eller forskjellig

¹⁵⁹ Carlson 1996/2004:215

¹⁶⁰ Carlson 1996/2004:215

¹⁶¹ Carlson 1996/2004:215

forforståelse og kan dermed forstå forestillingen på forskjellig måte. Det betyr også at en premiere kan oppleves annerledes og har en annen energi enn neste dags forestilling.

Et eksempel fra arbeidet med forestillingen *HYSJ!* kan belyse den meta-kommunikasjonen som foregår i teaterrommet. Jeg har vist tidligere i oppgaven at vi benyttet oss av resepsjon på mange nivåer under arbeidet med forestillingen. Noen dager før premiere hadde vi et prøvepublikum som besto av ungdommer og voksne. Vi hadde et stort materiale å velge i til forestillingen, og denne dagen ville vi prøve å legge inn noen tekster som var av en mer alvorlig og litt rå karakter. Fra å være alene i salen som regissør, sammen med bare skuespillerne på scenen, ser jeg nå denne forestillingen sammen med et publikum. Mitt sanseapparat er vidåpent, jeg er høykonsentrert og ser nærmest forestillingen "gjennom tilskuernes øyne". Dette gjorde det tydelig for meg at de nye tekstene forrykket ballansen i forestillingen. Forestillingen som helhet ble dyster og mørk. Den mistet den hårfine ballansen mellom tung og lett og falt ned i destruktivitet og mismot. En utrolig viktig erfaring og erkjennelse som ble gitt meg av det faktum at vi var mange i teaterrommet samtidig. Jeg stilte spørsmålet om ballanse i forestillingen til tilskuerne etterpå og fikk min opplevelse bekreftet av andre i salen. Noen av skuespillerne fortalte at de opplevde det samme. Vi opplevde at relasjonene i rommet tydeliggjorde forestillingen, og at disse relasjonene utgjør en stor og viktig del av teatererfaringen. Alt dette, hevder Carlson, bringer denne teatererfaringen uunngåelig inn i den sosiale og politiske virkeligheten¹⁶². Og dermed inn i etikken skal vi se senere i kapittelet. Etikk handler om menneskelige relasjoner.

Øyeblikkets kunst

"I tried to reach something that forever escaped me" Tantalus ¹⁶³

En annen særegenhet som forsterker denne teateropplevelsen og erfaringen er at teater er øyeblikkets kunst. Fortier siterer Stanislavkij og sammenlikner teater med tiden:

A work of art born on the stage lives only for a moment, and no matter how beautiful it may be it cannot be commanded to stay with us /../ The work of the actor is to recreate, which is not the same as repetition. Repetition if mechanical is lifeless; repetition of a moment of truth is impossible ¹⁶⁴.

¹⁶² Carlson 1996/2004:215

¹⁶³ Fortier1997/2002:49

¹⁶⁴ Fortier1997/2002:49

Knyttet til teksten over om metakommunikasjonen i teaterrommet, forsterkes teateropplevelsen av det faktum at det bare er akkurat her og akkurat nå at nettopp denne konstellasjonen av mennesker befinner seg i dette rommet, og fra hver våre posisjoner opplever akkurat denne forestillingen. Når skuespillerne og de andre bak scenen oppsummerer dagens forestilling, er det alltid snakk om hvorvidt denne forestillingen skiller seg fra den i går, kanskje pga tilskuernes sammensetning, kanskje pga skuespillerens dagsform. At de forskjellige forestillingene skiller seg fra hverandre er en opplagthet for en skuespiller. Alle posisjonene i teaterrommet påvirkes av hverandre, og så lenge vi er levende mennesker i det rommet er også forestillingen/hendelsen som en levende organisme og dermed foranderlig. Som Fortier påpeker, gjør dette også studier av teater forskjellig fra andre kunststudier ¹⁶⁵. Andre kunstuttrykk kan man vende tilbake for å studere igjen, bildet henger der uforandret, boken inneholder de samme bokstavene satt sammen på samme måte. Studier av teater blir derfor studier av det man husker fra forestillingen, og bare fra den spesielle forestillingen. Teaterprofessor Alan Read formulerer denne øyeblikkshkunsten slik: Teater er et flyktig, forbigående fenomen. Det er teaterets privilegium å eksistere på et sted for et unikt øyeblikk – som ikke er repeterbart – for så å bli foreviget i hukommelsen, og bare der ¹⁶⁶. Og – ”..i en tid da lite er nytt og det meste er reproduisert /../ ropes det på den forskjellen som teater representerer, som et estetisk, etisk og politisk statement ¹⁶⁷.

Ved å studere ulike teaterteoretikere, med eksempler fra egne observasjoner og teatererfaringer, ved å fortolke intervjuer av informanter og ved å drøfte disse delene mot hverandre, har jeg vist ulike sider ved teaterets egenart. Vi har sett at teater ”fordrer fysisk tilstedeværelse” slik Carlson formulerer det, og at den fysiske tilstedeværelsen kommenteres av mange teoretikere, også av mine informanter – også når det gjelder *tilskuernes* tilstedeværelse. Jeg har vist til fenomenologien for å tydeliggjøre tilstedeværelsen av levende kropper i teaterrommet og hvordan performancekunsten har utviklet denne særegenheten både ved å bruke egne kropper aktivt og tilskuernes tilstedeværelse, i forestillingene. Carlson, Dolan og Wilkerson

¹⁶⁵ Fortier1997/2002:50

¹⁶⁶ Alan Read, *Theatre and EverydayLife. An ethics of performance* (London og New York, Routledge1993/2003)12

¹⁶⁷ Read 1993/2003:61

utvikler sider ved det Carlson kaller *tripartite*, et begrep som beskriver den trepartsrelasjonen som finnes i teaterrommet mellom tilskuerne - individet, gruppen av individer - og de som står på scenen, også de som individer og gruppe. Jeg har tatt eksempler fra forestillingen *HYSJ!* på hvordan teater kan "tilby et samfunn en mulighet til å komme sammen og reflektere over seg selv" slik Wilkerson uttrykker det, og at teateret kan fungere som "et laboratorium for kulturelle forhandlinger", slik Carlson formulerer det. Jeg gir et eksempel på det jeg kaller metakommunikasjonen som foregår mellom posisjonene i teaterrommet ved å beskrive bruk av resepsjon under utviklingen av forestillingen *HYSJ!* Tilslutt beskriver jeg ved hjelp av teoretikere som Stanislavskij, og Allan Read teaterets egenart som øyeblikkskunst.

TEATER OG ETIKK

I dette avsnittet vil jeg presentere teaterteoretikeren Allan Read og begrunne hvorfor jeg finner ham interessant i mine undersøkelser rundt teater. Jeg vil se på paralleller i etikksyn, og jeg vil studere hvordan han kobler sitt valg av etikkteori til teater. Read befatter seg også med begrepet *Tripartite*, og han knytter denne *trepartsrelasjonen* opp mot etikk. Jeg undersøker hvordan etikkteori kan brukes som analyseredskap i refleksjonen rundt teater og spørsmålet *Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?* En kort introduksjon i det kommende kapittelet om hva slags teater Read anser som interessant, er med som en begrunnelse for hvorfor Reads teorier utgjør et godt utgangspunkt for meg i denne oppgaven. I kapittelet som beskriver teaterprosjektet *HYSJ!* sier jeg at jeg alltid har vært et samfunnsengasjert menneske med stor nysgjerrighet på *hvorfor*. Jeg har mange ganger utviklet forestillinger med utgangspunkt i å undersøke hendelser eller fenomener i samfunnet, og jeg har hatt uttalte ønsker om at teater skal forstyrre og bevisstgjøre.

Teater som skygge og ekko av hverdagslivet

Allan Read er professor i teater ved King's College i London. Hans prosjekt i boken *Theatre and EverydayLife, An ethics of performance*, er å knytte teater til hverdagslivet (everyday life), og dermed knytter han teater til etikk og politikk. Det teateret Read vurderer som interessant er det teateret som "stimulerer debatt og fornøyelse, provoserer reaksjoner, tilfører energi i livet, engasjerer følelser og intellekt, og forvirrer forventninger". For å tydeliggjøre dette, er han ikke interessert i å snakke om teater som

”fornekter diskusjon og følelser, forsterker passivitet, forminsker mening, passiviserer følelser og intellekt, og bekrefter forventninger”¹⁶⁸. Han snakker om teater som både en skygge av og et ekko av hverdagslivet. Teateret er ikke en gjenspeiling, og fullender ikke bildet, men fordreier det samtidig som det fortsetter å være intimt knyttet til og uadskillelig fra dette hverdagslivet¹⁶⁹. Teateret kan skape refleksjon hos tilskuerne gjennom å vinkle virkeligheten og sette ting i perspektiv, slik jeg leser Read.

Read knytter teater til etikk med denne betraktningen, ”Det teater befatter seg med er dypt forbundet med forhandlinger mellom selvet og den andre – noe som i seg selv er definisjonen på etikk”¹⁷⁰. Jeg leser dette slik Carlson formulerer det, nemlig at teater som aktivitet er med på å definere og utforske både et samfunn og individet. Og relasjonen samfunn/den andre og individet. Filosofiprofessor Vetlesen sier at etikk bare er forståelig sett i lys av et bestemt samfunn i en bestemt tid. Allan Read siterer den politiske teoretikeren Karl Kautsky¹⁷¹ om etikk og kontekst. ”/.../ etics are not a matter of convention, nor something that the individual chooses at will, but are determined by powers which are stronger than the individual...”¹⁷². Reads sitat peker på at etikk ikke er noe individet velger fritt, men er bestemt av krefter som er sterkere enn individet. Ser vi her en parallell til det Løgstrup kaller *interdependens*? At det er et grunnfenomen i menneskets tilværelse at vi er viklet inn i hverandres liv og at vi ikke er likegyldige overfor hverandre. Og at denne fordringen kommer til oss *uten at vi har villet* at den skal gjøre det. Denne fordringen er ikke noe som den andre og jeg er blitt enige om, nei den *hører til selve tilværelsen*, hevder Løgstrup. Read viser til andre teoretikere som kan peke mot den samme parallellen. Filosofiprofessor Richard Kearney¹⁷³ bruker etikk i en vid forstand – som at etikk er *et personlig og sosialt ansvar for andre*. Kearney hevder at det ikke finnes individualisme i dette, men at det handler om en inkludering av den andre

¹⁶⁸ Alan Read, *Theatre and EverydayLife. An ethics of performance* (London og New York, Routledge1993/2003)60

¹⁶⁹ Read 1993/2003:94

¹⁷⁰ Read 1993/2003:61

¹⁷¹ Karl Kautsky (født 18. oktober 1854 i Prag, død 17. oktober 1938 i Amsterdam) var en av de fremste sosialistene i Europa fra slutten av 1800-tallet til han døde i 1938. Han ble regnet som den fremste teoretikeren i den andre internasjonale, og hadde stor betydning for sosialistisk debatt i en lang periode. (Wikipedia)

¹⁷²Alan Read, *Theatre and EverydayLife. An ethics of performance* (London og New York, Routledge1993/2003) 88

¹⁷³ Read 1993/2003: 90 (Richard Kearney (born 1954, Cork, Ireland) professor of philosophy at Boston College)

som en *uunnværlig forutsetning* ¹⁷⁴. Slik Løgstrup hevder at det å vise den andre tillit utløser en fordring hos den andre om å ta vare på den tilliten og ikke utnytte den sårbarheten som jeg avdekker, til egen fordel. "Den enkelte har aldri med et annet menneske at gjøre uten at han holder noget af dets liv i sin hånd" ¹⁷⁵ – som en uunnværlig forutsetning? De teoretikere og sitater innen etikk som Read velger, og som jeg tar med noen eksempler på her, tolker jeg dit hen at de viser paralleller til det utgangspunktet jeg har valgt i denne oppgaven innenfor etikkfilosofien.

Interdependens eller

"den uunnværlige forutsetningen " Richard Kearney ¹⁷⁶

Vi ser her fenomenet *Interdependens* beskrevet i etikken fra ulike teoretikeres ståsted, som den gjensidige avhengighetsrelasjonen som finnes mellom menneskene. Overført til teateret, finnes det samme gjensidige avhengighetsforholdet mellom performer og tilskuer i teaterrommet. Det er meningsløst å tenke seg en forestilling med full sal av tilskuere, uten skuespillere på scene. På samme måte som det er meningsløst for skuespillerne å spille for en tom sal. Vi ser at en uunnværlig forutsetning for teater, er tilskuer og skuespiller. Parallelt til dette gjensidige avhengighetsforholdet i teaterrommet, ser vi etikkteorien beskrive inkluderingen av den andre som en uunnværlig forutsetning. Menneskenes gjensidige avhengighetsforhold hører til selve tilværelsen.

Det åpne mellomrommet eller

"...a space where we have something to do." Michel de Certeau ¹⁷⁷

Funnet av disse parallellene i etikksyn, gjør at jeg finner det interessant å undersøke Reads teorier om etikkens tilknytning til teater, og relasjonen *everyday life*, teater, politikk og etikk. Read siterer Michel de Certeau, kulturkritiker og historiker, "Ethics .. defines a distance between what is and what ought to be. This distance designates a space where we have something to do" ¹⁷⁸. I dette åpne mellomrommet mellom hva som

¹⁷⁴ Read 1993/2003: 91

¹⁷⁵ Arne Johan Vetlesen, *Hva er etikk*. (Oslo: Universitetsforlaget 2007)90

¹⁷⁶ Read 1993/2003: 91

¹⁷⁷ Read 1993/2003:90

¹⁷⁸ *The Practice of Everyday Life* is a book by Michel de Certeau. It re-examines related fragments and

er og hva som burde være, er det at teaterets muligheter viser seg, mener Read. Som et eksempel tar han billedbruken i teateret. "Billedbruken i teater er ulik all annen billedbruk og representerer alltid en mulighet som er åpen, på samme måte som en etisk relasjon venter på å oppstå og er åpen" ¹⁷⁹. Slik jeg forstår det, en "åpen" billedbruk i forståelsen åpen for ulik lesning, tolkning eller medskapning i teatral forstand, og en etisk relasjon er "åpen" fordi den inngås med tillit og dermed med åpenhet for hva den kan inneholde. Jeg ser dette *åpne mellomrommet* som en del av teaterets egenart knyttet til teatralitet, men også til det refleksjonsrommet som skapes i teater og som åpner for "forhandlinger mellom selvet og den andre" slik Read formulerer det. Som der etikken skisserer hva som er og dermed skisserer og åpner for et mellomrom til hva som burde være, der åpner teateret et refleksjonsrom, et mellomrom der selvet kan se seg selv i perspektiv til det som formidles mellom skuespiller og sal/samfunn.

Ansikt til ansikt eller

"..en udefinerbar posisjon"

Richard Kearney ¹⁸⁰

Filosofiprofessor Kearney snakker om den *uunværlige forutsetningen*, den uunværlige inkluderingen, i relasjonen mellom meg og den andre, og han kaller denne relasjonen en "face to face" relasjon. Løgstrups formulering av en *moralsk relasjon* er at livene våre er viklet inn i hverandre, at vi involveres i kraft av å være stilt overfor at annet menneske – ansikt til ansikt. Den konseptuelle tenkningen om etikk som sentrert rundt en "ansikt til ansikt" relasjon som Kearney presenterer, er særlig relevant i forhold til teater, sier Read ¹⁸¹. Han siterer Kearney videre, "Ansikt til ansikt kan aldri bli en fullstendig eller lukket relasjon. Ansiktet til den andre kan aldri reduseres (be irreducible) til bare min relasjon til det, eller til bare min forestilling om det." Denne anelsen om det etiske subjektet, som er i en udefinerbar posisjon stilt overfor ansiktet til den andre, sier Kearney, er fundamentalt sosialt og politisk ¹⁸² (in its implications). *Anelsen* om hvem den andre er, ment som at det er et hav av ting jeg ikke vet om den andre. Den

theories from Kant and Wittgenstein to Bourdieu, Foucault and D  tienne, in the light of a proposed theoretical model. Some consider it as being enormously influential in pushing cultural studies away from producer/product to the consumer.

¹⁷⁹ Read 1993/2003:90

¹⁸⁰ Read 1993/2003:91

¹⁸¹ Read 1993/2003:91

¹⁸² Read 1993/2003:91

undefinerbare posisjonen i forholdet til den andres ansikt, ment som at jeg aldri kan vite alt om den andre og den andre kan ikke vite alt om meg. Nettopp denne uvissheten overfor den andre, denne ufullstendige og åpne relasjonen, åpner for muligheter i relasjonen, slik jeg forstår det. I teatersammenheng gir det åpne rommet mellom meg og performeren mulighet for at en relasjon kan oppstå "face to face". En etisk forståelse av "den andre" åpner for et teoretisk rom for revurdering av relasjonen mellom teaterperformeren og tilskueren, hevder Read ¹⁸³. Det er tilstedeværelsen av tilskuerne som definerer at en person "blir til" performer i det øyeblikket "teppet går opp", for å bruke et konvensjonelt bilde. Og dermed definerer relasjonen til å være skuespiller/tilskuer.

Poetic imagination – eller

"as if" K. Stanislavskij ¹⁸⁴

Etikk definerer en avstand mellom det som er og det som burde være (ought to be) hevder filosofiprofessor Kearney i avsnittet over. I dette mellomrommet er det at teater har en plass, hevder Read og følger Kearney i beskrivelsen av dette mellomrommet. Han viser hvordan Kearney kobler etikk til politikk og i Reads lesing – til teater. Kearney opererer med begrepet "poetic imagination": "The first and most effective step... is to begin to imagine that the world as it is could be otherwise ..." Read forklarer: *poetisk* i Kearneys betydning er en kombinasjon av politikk, etikk og lekfullhet, tolket på en oppfinnsom måte i en vid betydning av roten av ordet *poiesis*: villigheten til å forestille seg i den andre personens "skin" – "sted" ville vi si på norsk. Altså den øvelsen det er å ville prøve å sette seg inn i den andres situasjon og følelser. Dette, sier Read, er synonymt med det klassiske "as if" i teateret ¹⁸⁵. Slik vi kjenner det gjennom Stanislavskij og *det magiske hvis* ¹⁸⁶. Den teatrale leken som foregår i teateret når skuespilleren handler *som om* situasjonen var slik eller *som om* karakteren hun spiller var slik. Og slik tilskuerne er med i den leken og følger det magiske hvis. Tilskueren er villig til å sette seg i denne karakterens sted. På samme måte kan teateret åpne et refleksjonsrom, tilskueren kan åpne for en villighet til å følge en tanke om at ting kan være annerledes

¹⁸³ Read 1993/2003:93

¹⁸⁴ Konstantin Stanislavskij *en skådespelares arbete med sig själv* (Angered:Grafic Systems 1982)57

¹⁸⁵ Read 1993/2003:91

¹⁸⁶ Stanislavskij 1982:57

enn de er, i mitt liv, i samfunnet. På samme måte er denne villigheten til å sette seg i en annen persons sted en viktig forutsetning i den moralske relasjonen.

Refleksjon rundt normer eller

"etikkens egen skyggeside"

Allan Read ¹⁸⁷

Read mener teater og etikk er uløselig sammenfiltret i hverandre. Han gir et historisk tilbakeblikk som påviser hvordan teater var påstått hedensk, utuktig, umoralsk og ukristelig siden begynnelsen av det syttende århundre. Etikk reiser spørsmål om normativ adferd og lovydig oppførsel. Og idet antyder etikk også mulighetene for etikkens egen skyggeside, nemlig motstanden mot og benektelsen av disse normene. Teater er en prosess som konstant vil revidere eller diskutere normative rammer på en måte som frigjør oss fra polariteten mellom hva som er ansett som etisk og uetisk oppførsel, hevder Read ¹⁸⁸. Teater kan åpne et rom for refleksjon rundt de etiske normene som gjelder i et samfunn uten å karakterisere dem eller plassere dem som ytterpunkter. Read hevder at å diskutere teater og etikk er å gi verdi til teater som noe som kan påvirke livet, både følelsesmessig og biologisk. ¹⁸⁹ Erfaringene fra teaterprosjektet *HYSJ!* og teaterprosjektet *Manifest 2083* viser at diskusjonene rundt disse knyttet til etikk, har gitt verdi til teateret. Teateret blir synlig og en del av samfunnsprosessen, både blant menneskene og i media. Dermed er det potensielt også med på å kunne påvirke livet.

Trepartsrelasjon eller

"we are obliged to ask who is the other"

Richard Kearney ¹⁹⁰

Etikk utdyper det problematiske med det som er essensen av teater – må det være mange tilstede, eller bare en som ser og en som er performer for at det skal være teater? spør Read. Og her kommer han inn på det vi tidligere har vist til som noe av det særegne ved teater, nemlig situasjonen i teaterrommet. Read stiller spørsmålet til filosofiprofessor Kearney og kobler dermed problemstillingen til etikk:

¹⁸⁷ Read 1993/2003:90

¹⁸⁸ Read 1993/2003:90

¹⁸⁹ Read 1993/2003:89

¹⁹⁰ Read 1993/2003:94

There are always at least three persons. This means that we are obliged to ask who is the other...the first type of simultaneity is the simultaneity of equality, the attempt to reconcile and balance the conflicting claims of each person.. As soon as there are three, the ethical relationship with the other becomes political.. ¹⁹¹

En hendelse som foregår bare mellom én performer, her brukt som et svært vidt begrep, og deg alene, en hendelse der bare to er involvert eller tilstede nærmer seg det religiøse, det rituelle og/eller det terapeutiske. Det er svært forskjellig fra den i teateret.

Inngangen til det politiske og etiske gjennom "the power of three" er teaterets privilegium, hevder Read ¹⁹². I teaterrommet er det performeren, tilskuerne og meg, og dermed er vi plassert både i det sosiale og det politiske. Slik en deltager i en diskusjon om teater og politikk på BlackBox formulerte det, "En opplevelse av "community" i teaterrommet, korte øyeblikk, gir energi og følelse, smak av en ny virkelighet som forandrer deg litt, gir mot til å forandre ting i eget liv."¹⁹³

Jeg har valgt å studere teaterets egenart og teateret som hendelse og situasjon, i søket etter mulige forklaringer på oppgavens problemstilling. Ved hjelp av teoretikere og egne informanter skisserer jeg teaterets særegenheter til å være øyeblikkskunst, det forgjengelige som ikke vil kunne gjentas, og som bare kan foreviges i hukommelsen. Villigheten til å sette seg inn i en annen person/karakters sted gjennom det magiske hvis, eller "as if". Her virker også teatraliteten som medskapende element.

Tilstedeværelsen av levende kropper både på scenen og i salen, ansikt til ansikt-situasjonen, er en særegenhet ved teater. Møtet mellom levende mennesker i teaterrommet forsterker også den muligheten ved teater som kan være med på å definere både samfunn og individ, og muliggjør "kulturelle forhandlinger" i og utenfor teaterrommet. Eksempler fra arbeidet med forestillingen *HYSJ!* viser dette. Teoretikere forklarer dette ved å analysere hva som skjer i teaterrommet. Tilstede er tilskuerne, og jeg som en del av den sosiale gruppen tilskuere, performeren eller gruppen performere. Teoretikere benevner dette som en "trepartsrelasjon". I denne konstellasjonen med levende mennesker foregår det en grad av varierende tilstedeværelse, men også en metakommunikasjon som kan avleses gjennom opplevelse av energi, konsentrasjon, respons, åpenhet, skepsis, der alle har roller som både avsendere og mottakere, der alle kommer med sin for forståelse og der alle påvirker alle. Teater kan også åpne for

¹⁹¹ Read 1993/2003:94

¹⁹² Read 1993/2003:94

¹⁹³ Anonym kilde fra seminar om teater og politikk på BlackBox teater 2013.

refleksjonsrom der både selvet og de / den andre kan forhandle både med seg selv og den andre. Refleksjoner som kan gi mot og kraft til å endre ting i eget liv. Det som virker sterkest i teater er nok "her og nå" opplevelsen gjennom de levende menneskene og deres kropper i salen og på scenen. Mine informanter bekrefter teorien slik den er brukt i denne oppgaven, på dette feltet. Mennesker stilt overfor hverandre, ansikt til ansikt. Det bringer oss over i parallellene mellom teater og etikkfilosofi.

TEATER SOM ETISK SITUASJON

Jeg tar meg friheten å omformulere etikkbegrepet *moralsk relasjon*, til *etisk situasjon*, fordi jeg anser det mer anvendbart i denne oppgaven. *Moralsk relasjon* kjenner vi fra første del av kapittelet, fra Aristoteles, Løgstrup og Baier blant flere. Innholdsmessig er forskjellen mellom de to begrepene ubetydelig. Etikk og moral har jeg vist til tidligere som begreper som brukes om hverandre, og som filosofiprofessor Vetlesen i innledningen til *Hva er Etikk* sier han velger å bruke om hverandre ¹⁹⁴. Både *relasjon* og *situasjon* handler om mennesker og deres forhold til hverandre, begrepene kan også brukes om hverandre. I kapittelet om begrepsavklaring rundt det utvidete begrepet *teaterhendelse*, skriver jeg at fokuset for analyse er flyttet til det som skjer mellom skuespiller eller performer og tilskuer – "teater som en sosial hendelse eller situasjon." *Teater som sosial situasjon* er dermed presentert i oppgaven, og er innarbeidet i teaterterminologien. Jeg velger derfor formuleringen *Teater som etisk situasjon*, for å knytte meg til kjente formuleringer, samtidig som det innfører, etter mitt skjønn, en helt ny tanke. Tenkningen om *teater som en etisk situasjon* har utviklet seg under arbeidet med denne oppgaven, og jeg finner den veldig interessant. Den passer inn i mitt søk rundt teaterets egenart, og gir nye perspektiver til hva koblingen teater og etikk kan innebære. Kan den også være med på å belyse denne oppgavens problemstilling, *Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse ?* Eller *Hva er det teateret kan? Og ikke må?* slik danske Lollike formulerte det. Begge teaterforestillinger *HYSJ!* og *Manifest 2083*, møtte sterke følelser og argumenter mot å lages, allerede på idéstadiet. Andre kunstuttrykk som benyttet seg av estetisering av de samme virkelige hendelsene ble også i forskjellig grad diskutert i det offentlige. En bok eller et TVprogram har en stor gjennomslagskraft og kan nå veldig mange. Sett i forhold til størrelsene og den mulige gjennomslagskraften

¹⁹⁴ Arne Johan Vetlesen, *Hva er etikk*. (Oslo: Universitetsforlaget 2007)9

til de to teaterhendelsene, er reaksjonene på *idéen* om dem svært sterke. Arbeidet med *HYSJ!* reiste mange etiske spørsmål, og diskusjonene rundt *idegrunnlaget* til *HYSJ!* og *idegrunnlaget* til *Manifest 2083* reiste mange og likelydende etiske reaksjoner og problemstillinger.

Parallellene performanceteori og etikkteori

Etikkfilosofien har gitt meg kunnskap om *den opprinnelige etiske situasjonen*. Slik jeg forstår den en slags "ursituasjon/relasjon" mellom menneskene, beskrevet som den mellom mor og barn. Bildet på "ursituasjonen/relasjonen" er lett å ta til seg og forstå. Dermed forstår vi også at dette er en svært sterk situasjon/relasjon. Ved å studere performanceteori om det særegne ved teater, og ved å studere etikkteori, avdekker jeg mange paralleller. Situasjonen mennesker i mellom stilt overfor hverandre "face to face" er en slik parallell, i livet og i teateret. Jeg har vist til situasjonen ansikt til ansikt, slik også filosofen Løgstrup beskriver den, som at vi *involveres* i kraft av å være stilt overfor et annet menneske. At vi angår hverandre og ikke er likegyldige overfor hverandre. Løgstrup snakker om *interdependens* mellom menneskene, slik vi på samme måte kan se det gjensidige avhengighetsforholdet mellom performer og tilskuer i teateret. Åpenheten i billedbruken i teater kan ses lik åpenheten i et menneskelig møte, og villigheten til å sette seg inn i en teaterkarakters / et menneskes situasjon og følelser. I etikken danner dette grunnlaget for empati og moral i møtet med den andre. I teateret handler dette om "as if". Etikk handler om normer for menneskelig oppførsel, teater har alltid befattet seg med menneskets liv og handlemåter. En gammel kristen dame jeg snakket med var skeptisk til livet på "de skrå bredder", noe som kan plassere hennes forforståelse i teater som påstått hedensk, utuktig, umoralsk og ukristelig, slik Reads historiske tilbakeblikk tidligere i kapittelet viser. Men hun hadde sett noen forestillinger og hevdet at "teater er bra fordi det hjelper mennesket til å se seg selv". Teater kan gi rom for refleksjon rundt bl a normer i eget liv og i samfunnet. Vi ser at parallellene mellom teater og etikk kan være mange. Ut fra de forskjellige teoretikerne jeg har vist til innen teater og innen etikkfilosofi, finner jeg det interessant med en sammensmeltning av horisonter til en tenkning om *teater som en etisk situasjon*. Jeg har vist til den *opprinnelige etiske situasjonen* som den mellom mor og barn, og dermed vist styrken i den relasjonen. Med utgangspunkt i styrken i den opprinnelige etiske situasjonen, overført til teateret, til møtet mellom performer og tilskuer, levende kropper her og nå,

ser jeg en mulig forklaring på de sterke følelsesmessige reaksjonene på *ideen* om de to forestillingene *HYSJ!* og *Manifest 2083*.

Etikk som analyseredskap

Jeg har valgt filosofer og teorier subjektivt ut fra egne sympatier og egnethet til denne oppgaven. Det får selvfølgelig konsekvenser for hvilke funn jeg mener å gjøre i mitt valgte materiale. Dette arbeidet har også gitt meg helt nye svar og ny forståelse for oppgavens problemstilling. Med det teoretiske grunnlaget som er lagt over, ved å se *teater som etisk situasjon*, vil jeg analysere mulige forklaringer til *hva som gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse*.

6 KONKLUSJON

Ansikt til ansikt med?

Dersom vi følger tanken på at en ansikt til ansikt situasjon i teateret, slik jeg oppsummerer den over, er lik den som er beskrevet i *den etiske situasjonen* i etikkfilosofien, så er den beskrevet som like sterk som den mellom mor og barn. Kan det være slik at bare tanken på å skulle møte en skuespiller – et levende menneske i teateret, kanskje med svetteperler på pannen, kanskje kjenner du ånden eller til og med spyttet fra denne personen om du sitter nærme nok – bare tanken skaper sterke følelsesmessige reaksjoner? *Ideen om* kan vise tilbake på tilskuerens forståelse av sakene som de to forestillingseksemplene tar sine utgangspunkt i, og forforståelse av hvordan en teaterforestilling kan virke. Ser vi en *forståelse* av en mulig teaterforestilling som overstyres av *forforståelsen*, og som faktisk ikke har noe med den faktiske forestillingen å gjøre? Ingen av forestillingene var laget på tidspunktene for de sterke reaksjonene, og når forestillingene ble vist, var ingen av tilbakemeldingene i nærheten av reaksjonene på *idéen* om dem. I kapittelet om det dokumentariske teateret spør jeg om *idéen om* en presentert *virkelighet* fra en scene, kan være med på å skape sterke reaksjoner mot disse forestillingene. At *ideen* om å se en virkelig person gjengitt på en scene, å oppleve i levende live en som spiller en av de involverte i en sedelighetssak, eller en som spiller Anders Behring Breivik, kan *idéen* om dette bli uutholdelig? En sterk hendelse i våre liv gjenopplevd gjennom et sterkt møte i et teaterrom, gjør det mulig å forstå styrken i disse reaksjonene.

Innlevelse i tankene og følelsene til....?

Og dersom teaterets lek med "*as if*", *det magiske hvis*, er i spill, er bare tanken på å skulle være villig til å åpne for å leve deg inn Breiviks tanker og følelser *for* sterkt? Mange mennesker i Norge ville ikke se bilde av Breivik, eller bruke navnet hans. Sårene etter overgrepshistoriene i Finnmark ga liknende reaksjoner. Folk ville videre, tenke framover, ikke konfronteres med levende mennesker som fortalte historiene én gang til, som kanskje spilte overgriperne, fra en scene. *Tanken* på det var mer enn nok. Kanskje disse sterke reaksjonene bekrefter styrken i det relasjonelle forholdet skuespiller/tilskuer? Et relasjonelt forhold som gjør *teater til en etisk situasjon*.

I tillegg kommer spørsmålene om hvem som har "*rett*" til å lage slike forestillinger, om det var for tidlig i forhold til ofrene og om det handler om å sko seg på andres ulykke. Kritikken som begge forestillingsideene ble møtt med. Dette blir stående opp mot produsentenes begrunnelser for at disse forestillingene skulle lages. Som at dersom man ikke løfter fram og tar et oppgjør med overgrepssaker som eksempelvis i Kautokeino, eller i kirken eller hvor slike saker måtte bli avdekket, kan det lede til degenerering. I Kautokeino hadde liknende historier avdekket noen år tidligere vist en sterk fortrenkning og avvisning av å ta tak i problemet i bygda. Det hadde gått fire år mellom de sist avdekkede overgrepene, og forestillingen *HYSJ!* Kanskje man i noen tilfelle kan si at etikk også kan innebære å måtte si eller gjøre noe som oppleves som støtende eller sårende i øyeblikket, men som kan virke etisk riktig i et lengre perspektiv?

Vil jeg ha en slik forestilling nå ?

Under "etiske dilemma" i beskrivelsen av *HYSJ!* drøfter jeg tidsargumentet. Her vurderer jeg tiden med hensyn til ofrene opp mot tiden som har gjort det mulig å begå flere overgrep. Etter å ha arbeidet med denne oppgaven, mener jeg at tidsargumentet kan være et "gyldig" argument. Da Lollike presenterte idéen om *Manifest 2083* første gang, lenge før rettssaken, tolker jeg reaksjonene mot forestillingsidéen dit hen at det gjorde for vondt. Jeg reagerte selv med å tenke "vil jeg ha en slik forestilling nå?" Vi var nok mange som bare ville ha den mannen bort! Det var akutt. Etter rettssaken, og nå, stiller det seg annerledes. Det viktigste argumentet for å vise forestillingen tolker jeg som følger. Å ikke kunne løfte problematikken opp på et annet nivå, til allmenn refleksjon rundt hvordan en slik hendelse kunne skje i Norge, blir å gjøre 22.juli til en privat sak for de som er direkte berørt. De som står bak *Manifest 2083* hevdet at det var viktig å belyse og forsøke å forstå hvordan en grusom hendelse som den 22.juli kunne skje i et samfunn som Norge? En grusom udåd gjort av en som deg og meg? Eller er han som deg og meg? Spørsmålet om "rett til" må kunne besvares med rett til å engasjere seg og med frihet til å ytre det engasjementet. Argumentet "sko seg på" har jeg behandlet tidligere. Virkeligheten gir svar, ingen av oss er blitt rikere eller mer berømte på grunn av disse forestillingene.

De to hendelsene er spesielle. 22. juli er et nasjonalt traume. Kautokeino og samene har en helt spesiell historie og gjør tematikken ekstra sårbar. I tillegg har vi sett at tabuene rundt seksuelle overgrep er sterke overalt i landet. På grunn av disse sakenes karakter

var det offentlige lyset på dem også svært sterkt, og mange av de som engasjerte seg svært følelsespreget. Det gjenstår allikevel en undring hos meg, og flere som jeg har vist til i innledningen i oppgaven, rundt kraften i reaksjonene mot *idéen* til forestillingene. Vi har også sett at begge var "små" forestillinger, langt fra de store teaterhusene, og uten noen stor kjendisfaktor – som er det som vanligvis kan gi oppmerksomhet til en teaterforestilling. Gjennomslagskraften burde dermed forventes langt mindre enn et TV-program eller en bok. Da forestillingene ble vist, var de kraftige reaksjonene fraværende.

Forestillinger som problematiserer overført visdom og konvensjonelle holdninger?

Plasserer vi de to forestillingene inn i "the long debate", kunstdiskursen jeg viser til i innledningen av oppgaven, ser vi at det ikke er naturlig å plassere dem der kunsten har som oppgave å videreføre etiske normer. Oppgaven har vist at det å gi mulighet til å reflektere over egne og samfunnsmessige normer kan være en mulighet som teateret gir. Den viser også, gjennom eksempler fra teaterhendelsen *HYSJ!* at dette faktisk kan finne sted. Den andre retningen i estetikk/etikdiskursen ser kunst som *estetisisme*, kunst for kunsten skyld, som fraskriver seg forpliktelser overfor etikken. Jeg opplever den autonome kunsten som den som opererer og skapes i et lukket rom, og presenteres når den er helt ferdig fra kunstnerens hånd. En klar motsetning til å arbeide med en åpen prosess der nettopp åpenheten kan være en hjelp mot "etisk pine" som jeg har vist over, og være en metode i arbeidet fram mot ferdig verk. Den tredje linjen kjennetegnes ved kunst som overskridelse, som overskridende i forhold til moralske antagelser og forutsetninger. Den kunsten som problematiserer overført visdom og konvensjonelle holdninger. I kapittelet over beskriver jeg et teater som er interessant bl.a. fordi det stimulerer debatt, provoserer reaksjoner, engasjerer følelser og intellekt og forvirrer forventninger. Beskrivelsen denne oppgaven gir av mottagelsen av de to forestillingsidéene, og all reaksjon og diskusjon som dette avledet, viser at det er etter den siste linjen i diskursen vi befinner oss med disse teaterhendelsene, og at beskrivelsene som er tatt med i denne oppgaven av de to, gir eksempler på det.

Kreves en ekstra bevissthet fra oss som lager teater?

Den økte oppmerksomheten rundt *resepsjon* av verket, kan gjøre behovet for en økt bevissthet rundt etikk til en naturlig konsekvens. At fokuset ligger på tilskueren og

tilskuerens mottagelse av forestillingen, kan tilføres utdypet innhold ved å studere teaterets egenart og dets kobling til etikkteori. Jeg tolker funnene i denne oppgaven slik at en økt bevissthet kan være nødvendig. Ikke gjennom "Vær Varsom plakat" eller nedskrevne retningslinjer. Men jeg tror på en generell heving av kunnskap og bevissthet innen teateret i grunnleggende etikkfilosofi.

Erfaringene fra arbeidet med *HYSJ!* er at vi beveget oss i et svært følsomt tema der det var lett å trå feil. Vi hadde ingen retningslinjer bortsett fra egen magefølelse og muligheten til å kommunisere med verden utenfor oss. Og i denne muligheten tror jeg mye av svaret kan ligge, sammen med lærdommen fra etikkfilosofien. I prosessen med utviklingen av *HYSJ!* har jeg vist at vi benyttet oss av resepsjon på flere måter. Vi hadde et bevisst forhold til å kommunisere med vår målgruppe gjennom referansegrupper. Samtaler med spesielt inviterte fagfolk som psykolog, prest, sosiolog og andre som fikk lese manus eller se en gjennomkjøring av forestillingen og snakket med oss etterpå, ga oss kunnskap og føde til refleksjon. De åpne prøvene underveis der vi snakket med tilskuere i etterkant, og spesielle personer, f.eks psykologen fra Kautokeino, inviterte til å se og mene før premieren.

Jeg tror at det å ha en åpen prosess der andres øyne og reaksjoner får være en del av denne prosessen, er viktig. Teater som en etisk situasjon, i tråd med den etiske teorien som lærer oss om åpne møter og møter i tillit. I tilfellet *HYSJ!* og prosessen fram til premiere, har jeg vist at denne åpenheten var av avgjørende betydning for ikke å trå feil etisk. Åpenheten var en hjelp til å gjøre den "etiske pinen" jeg beskriver tidligere i oppgaven, mindre. At det ikke kom reaksjoner av negativ karakter rundt etikkspørsmål etter at folk hadde sett forestillingen, tolker jeg dit at denne kommunikasjonen hjalp oss til å manøvrere rett. Ingen ble krenket. En helt lukket og isolert prosess har jeg vist at kunne medført berettiget kritikk for etiske overtramp. For eksempelet *HYSJ!* var ikke dette et resultat av høy etisk bevissthet, men et resultat av bruk av ulike typer resepsjon gjennom hele prosessen. Det vil si tillit til åpenhet og samtaler under hele prosessen, en slags ubevisst etisk handlemåte.

Å stimulere til selvrefleksjon og overskride etablerte tankemåter

Et mål ved oppgaven er også å stimulere til selvrefleksjon og å overskride etablerte institusjoner og tankemåters løsninger – i dette tilfellet, kanskje mangel på løsninger,

skriver jeg i metodekapittelet. For både skuespiller- og regiutdanning tenker jeg at det kan ligge en mulighet for utvikling i en etikkopplæring. Teateret tar nettopp utgangspunkt i og formidler mennesket i situasjoner det står overfor i livet. Teater kan vise oss det ytterst menneskelige. Vetlesens tekst formidler det slik,

Vi er sår-bare, krenk-bare, ydmyk-bare vesener.
At vi er dette, skal ikke forstås som svakhet, eller som tegn på svakhet.
Tvert i mot, min sårbarhet kan jeg kjenne igjen i din.

Teater kan virke som et ømt og vennlig stryk på kinnet som sier "se her, det er greit, sånn kan vi trå feil som mennesker". Teater kan også vekke oss og si "se her, dette kan skje dersom..." eller "hvordan kunne...?". Ofte har jeg opplevd det første møtet i en teaterproduksjonssammenheng som preget av usikkerhet. Dette kan gi seg uttrykk på forskjellige måter, som arroganse, likegyldighet eller fiendtlighet, men erfaringmessig er alle preget av usikkerhet. Det hjelper å minne om det, vi er sårbare og ydmykbare.

Det er ikke uvanlig at skuespillere kan uttrykke nervøsitet eller redsel for tilskuerne, en tenkemåte som gjør tilskueren til en som ikke vil dem vel. "Sceneskrek" er et sterkt begrep, og viser til skuespillerens relasjon til tilskueren. Å møte tilskuerene med skepsis er et dårlig utgangspunkt for å bygge en relasjon mellom scene og sal, og det merkes i salen. Skuespillerens åpenhet i sin tilnærming til tilskueren har alt å vinne på ikke å være preget av frykt eller mistillit. Vi i salen må oppleve at det er viktig å nå fram til oss, uavhengig av hva som formidles og hvordan. Forholdet mellom skuespiller og tilskuer kan ikke være *på liksom*, men må være åpent og ærlig, ikke minst i forhold til et ungt publikum. Dersom jeg som tilskuer opplever at noe fra scenen ikke er ekte, skaper det distanse. På mange måter er det skuespilleren som er premissleverandør i dette møtet. Å bevisstgjøre skuespilleren på hva denne relasjonen kan inneholde, kan skape trygghet hos skuespilleren.

Det er en asymmetri i relasjonen skuespiller og tilskuer. Skuespilleren er i posisjon til å si ting høyt, til mange. Publikums posisjon er å sitte stille, se og lytte – slik er leken og kontrakten innenfor illusjonstradisjonen. Det betyr at skuespilleren besitter en makt som publikum ikke har i denne relasjonen. Det er fantastisk å kunne melde ting i det offentlige rom, å ha muligheten til å mene eller provosere eller underholde fra en scene. Men dette innebærer også et ansvar. Vi har sett at en av særegenhetene ved teater, er relasjonen mellom de som befinner seg i teaterrommet. Et møte i bevisst åpenhet, slik vi

har sett etikkfilosofien beskrive det i denne oppgaven, har muligheten i seg til å utvikle et skuespillerarbeid, og vil kunne utvikle relasjonen mellom skuespiller og tilskuer.

Performanceteori analysert gjennom etikkteoretiske perspektiver har avdekket mulige svar på *hva som gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse*. Den opprinnelige etiske situasjon, "urrelasjonen" eller "ursituasjonen" mellom mennesker, en relasjon så sterk som den mellom mor og barn, har gitt en mulig modell til å analysere relasjonen performer og tilskuer. Gitt en slik modell kan vi forstå de sterke reaksjonene beskrevet med forestillingseksemplene i denne oppgaven. Å se *Teater som etisk situasjon* gjør at vi bedre kan forstå situasjonen i teaterrommet og relasjonen mellom de som befinner seg der. En etisk bevissthet kan hindre at vi trår feil og tilby en økt forståelse og trygghet i skuespillerens arbeid, både overfor kollegaer og tilskuere. Anvendt i utdanningen til skuespillere og regissører, kan etikkfilosofien stimulere til refleksjon og selvrefleksjon, og til å overskride etablerte tankemåter.

LITTERATURLISTE

Alvesson og Sköldberg (2009), *Tolkning och reflektion, vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, 2.opplag, India: Replika Press Pvt Ltd.

Aukrust, Knut (2005) *Det informerte samtykke og andre kategoriske imperativ. Om feltarbeidets etikk*" i A. Gustavsson (red), *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*, Kristiansand S:Høyskoleforlaget,

Wangensteen, Boye (red.) (2007) *Bokmålsordboka*, 3.utgave, Oslo, Kunnskapsforlaget.

Carlson, Marvin (1996/2004) *Performance - a critical introduction*, New York and London, Routledge

Dreyse M/Malzacher F(Eds)(2008) *Experts of the Everyday.The theatre of Rimini Protokoll*(Berlin:Alexander Verlag)

Eigtvedt, Michael (2007) *Forestillingsanalyse*, Fredriksberg: Samfundslitteratur

Fortier, Mark (1997) *theory/theatre an introduction* USA og Canada:Routledge

Gaut, Berys (2007) *Art,Emotion and Ethics*, Oxford:Oxford University Press

Gustavsson, Anders (red) (2005)*Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*, Kristiansand:HøyskoleForlaget.

Nesh, (2006) *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*, Oslo:De nasjonale forskningsetiske komiteer.

Nygaard, Jon (1995/1996) *Teaterets historie i Europa*, del 2 og 3, Østfold: Trykkeri Spillerom

Rancière, Jacques (2012) *Den emansiperte tilskuer*, Oslo:Pax Forlag

Read, Alan (1993/2003) *Theatre and Everyday Life. An ethics of performance*, London og New York, Routledge

Sauter, Willmar (2000) *The theatrical event, Dynamics of performance and perception*, Iowa City:Univercity of Iowa press

Sauter, Willmar (2006) *Eventness - A concept of the theatrical event*, Stockholm: STUTS

Sauter, Isaksson og Jansson (1986)*Teaterøgon.Publiken møter föreställningen upplevelse – utbud – vanor*, Borås: Liber Förlag,

Schechner, Richard (1988) *Peformance Theory*, New York, London, Methuen Styan, J.L. (1981) *Modern drama in theory and practice 3. Expressionism and epic theatre* Cambridge: Cambridge University Press 183

Stanislavskij, Konstantin (1982) *En skådespelares arbete med sig själv*, Angered:Grafic Systems

Styan, J.L. (1981): *Modern drama in theory and practice 3. Expressionism and epic theatre*
Cambridge: Cambridge University Press

Thagaard, Tove (2010/1998): *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*
Fagbokforlaget.

Vetlesen, Arne Johan (2007) *Hva er etikk*. Oslo: Universitetsforlaget

Tidsskrift og nettsider

Scenekunst.no 7.mars 2013:Etikk og profesjonalitet

<http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/magasinet/?aid=2593>

<http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/42012/leder.html?L=0>

<http://www.fib.no/no/Om-festspillene/Om-festspilldirektoren/Av-Anders-Beyer/Om-Manifest-2083/>

Finnmarkdagblad.no 11.12.2006

Nrk Brennpunkt Kautokeinooppgjøret 1 og 2 (2006)

Nrk sameradioen 21.11.2007

Teaterfabrikken VG og Nrk Distriktsnyhetene 21.11.2007

<http://687.vgb.no/2006/05/10/sexhandel-med-norske-tenaringer/> og

<http://www.foreldreportalen.no/forum/showthread.php?p=130454>

VGnett/Altaposten 12.05.2006

NRK sameradioen 24.04.2009

nrknett/nordnytt 22.04.2009

scenekunst.no 09.04.2010

Erik Sølvberg, Fagbokforlaget.

Faglig veileder. www.odin.no

www.notforSale.no, UngPro, Kirkens Bymisjon Trondheim

<http://www.tv2nyhetene.no/innenriks/overgrepshistorie-blir-teater-3168966.html>

nrk.no 23.03.2010 Teater kan endre holdninger

<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/22juli/Breivik-teater-far-norgespremiere-likevel-6978454.html>

Nyhetsbrev Rimini Protokoll, intervju 29.01.2004.

Kritikerlaget, Dokumentarisme (kritikerlaget.no 26.11.2002)

Norsk Shakespeare og teatertidsskrift nr 2 / 2013

http://dyade.no/acem_sites/dyade_no/tidsskrift/dyade_1981_03_teater_eller_vernehjem/70_aara_i_norsk_teater

VEDLEGG

De vedleggene som ikke er trykket i oppgaven er tilgjengelig for kommisjonen. Dette er store vedlegg som manuset og programmet til *HYSJ!*. Ytterligere materialet kan leveres ut ved forespørsel.

VEDLEGG 4

Hele anmeldelsen av forestillingen *HYSJ!* Fra Altaposten / Hilde Skancke Pedersen

NÅR TEATER LÆRER OSS Å SI NEI

Av og til skaper en bok, en film eller en kunstutstilling uro allerede før produktet er sluppet ut på markedet. En sjelden gang skjer dette også med en teaterforestilling, som i tilfellet med Teaterfabrikkens stykke *HYSJ!* Selve idéen om forestillingen har møtt motstand gjennom flere år, grunnet det kontroversielle temaet: Seksuelle overgrep mot unge kvinner.

Sannheten skal fram

Det var likevel mange som møtte opp til forestillingen i Kautokeino i går kveld for å se et teaterstykke som utfordrer sin egen tittel.

Teaterfabrikken ønsker intet mindre enn å forandre verden, når de med nennsomme virkemidler viser forestillinga *HYSJ!*

Allerede fra innslippet i salen legger produksjonen vekt på å gi publikum en helhetsopplevelse.

Vi følger en lysende stripe på gulvet, gjennom scenografien, mellom flortynne tekstiler, over plattinger og mellom høytalere som byr på et vell av unge stemmer. Vi hører brokker av beretninger, betroelser som etter hvert blir formidlet av de fire skuespillerne på scenen. For her skal ingen hysjes ned, her skal sannheten fram.

Sårbarhet og kikkermentalitet De ansvarlige for forestillingen kaller denne teaterformen for dokumentarisk teater. Skuespiller Ellen Zahl Jonassen leder an når fortellingen om hvordan denne teaterproduksjonen ble til faktisk framstår som en del av selve stykket. Hun serverer kalde fakta med besk innlevelse, og rå statistikk med kraft og harme.

Forestillingen tar i bruk også andre dokumentariske virkemidler, som at skuespillerne filmer hverandre på scenen. Bildene av skuespillernes ansikter på flere lag gjennomslukt stoff gir en opplevelse av nærhet til det unge, sårbare. Samtidig gir filmingen assosiasjoner til voksnes påtrengende handlinger mot barn og unge, uetisk dokumentering og misbruk ved hjelp av Internett. Filmingen fører også tanken til den utstrakte kikkermentaliteten i vårt samfunn.

Poetisk humor og inderlig alvor

Dokumentarisk teater kan også bli pedagogisk teater, noe som sjelden er vellykket. Men i denne forestillingen forenes statistikk, personlige uttrykk og utdrag fra rettsprotokoller med poetisk humor og inderlig alvor. Samarbeidet mellom manusutvikler og instruktør Janne Wettre og de andre medvirkende har resultert i en tydelig, skarp og samtidig lun forestilling.

Replikker som virker som de er tatt rett ut av intervjuer med ungdommer framføres troverdig naturalistisk av skuespillerne Kristine Myhre Tunheim, Morten Røsrud og Nanna Elisabeth Berntsen. Med alvor og humørfyllt sjarm formidler de forskningsdata, betroelser fra ungdommer, og historier fra skuespillernes egne liv. Tonen er varmt ivaretagende overfor stoffet de formidler og overfor publikum. Kontrasten er sterk mellom et rettsreferat tørt opplest av Røsrud og den samme historien fortalt med lavmelt opprørthet av to unge jenter (Myhre Tunheim og Berntsen).

En oppfordring til å ta vare på hverandre

Susanne Irene Fjørtofts scenerom er omsluttende, lett og lyst. Lyssettingen til Reidar Richardsen understreker scenografens enkle, romskapende grep, og tilfører farger og energi.

På bakteppet er det sydd et motiv: Stiliserte silhuetter av en rad menn lurer i bakgrunnen, store

og grove. Men selv disse er utført mykt og antydende, i hvitt på hvitt. Plastkledde åpninger blir som vinduer i scenografien. Dette kan gi en følelse av forskjellen mellom å være innenfor og utenfor, en tematikk som berører unge mennesker sterkt. Forestillingen oppfordrer unge mennesker til å ta vare på hverandre i stedet for å konkurrere og trykke hverandre ned. Fra scenen vises det til at lav selvtillit gjør at mange unge blir ofre for misbruk. Ungdom blir utsatt for et stort press fra omverdenen, når det gjelder skole- og sportsprestasjoner, utseende, idealvekt og popularitet blant venner. Seksuell debutalder er et hett tema for ungdom, og ytterligere en kilde til bekymring. Følelsen av utsatthet presser mange unge til handlinger de siden angre på.

Både jenter og gutter blir offer overgrep som byttehandel med sex mot tjenester. Mange barn, mange unge gutter og jenter fanges inn av pornoindustrien.

Respekt for publikum

Publikum tilkjennegis alle disse opplysningene gjennom en fragmentert dramaturgi, via brå virkemidler. Plutselig kuttes situasjoner, den musikken som følger enkelte scener stoppes abrupt. Denne fragmenterte formen kler stoffet, uttrykket blir ungdommelig rastløst og uforutsigbart. At en del overganger blir nølende og at noen arrangementer ikke helt sitter, føles som bagateller i denne sammenhengen. Disse småfeilene retter seg nok i spillets gang, og forestillingen leveres uansett med den største respekt for sitt unge publikum, i innhold, visuell utstråling og i skuespillernes framføring.

Publikum grusser ved et slikt eksempel på bytte-sex: "En hamburger for en sugejobb", - først en sak inn i munnen, og så noe helt annet. Men er den ene tjenesten virkelig den andre verd? Dette spørsmålet stiller denne forestillingen, og formidler samtidig så mye kraft og håp at man går styrket ut av salen. Ungdom, lærere, foreldre, politikere, - alle har vi blitt trenet i å si NEI.

Hilde Skancke Pedersen

VEDLEGG 8 Infoskriv informanter

HVA ER TEATER? RESEPSJON AV TEATERFORESTILLING.

Prosjektansvarlig veileder Siren Leirvåg siren.leirvag@ikos.uio.no

INFOSKRIV OM INTERVJUER I FORBINDELSE MED FORSKNING PÅ DET Å MOTTA EN TEATERFORESTILLING.

HEI!

Jeg heter Janne Wettre. Jeg holder på med en Master i Teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Masteroppgaven jeg skal skrive handler om teater og hvordan ungdom tar i mot en teaterforestilling. Resepsjon og resepsjonsanalyse heter det i vår terminologi. Et ledd i arbeidet med denne oppgaven er å gjøre intervjuer med ungdom etter at de har sett en teaterforestilling.

ANONYMT

Jeg vil gjerne ha ett intervju med to stykker sammen. Jeg vil også gjerne ha to enkeltstående intervjuer. Intervjuene vil vare ca en klokke/ en skoletime. Intervjuene vil jeg gjøre med de som har mest lyst, og de er selvfølgelig helt anonyme. Navn og bosted vil aldri bli kjent eller koblet til det som sies. Materialet vil samles inn og bli oppbevart etter regler og lover som regulerer slike ting. Navn og bosted vil ikke bli oppbevart sammen med selve intervjuene. For å kunne gjøre disse intervjuene må jeg innhente det som heter "informert samtykke". Er du under 18 år må foreldrene gi et slikt samtykke.

HYSJ!

Jeg har valgt å stille spørsmål ut fra teaterforestillingen HYSJ!, fordi jeg kjenner den godt selv - det er en forutsetning for å kunne gjøre gode intervjuer. Jeg vil også gjerne undersøke hva som sitter igjen av en forestilling lenge etter at man har sett den. Derfor

henvender jeg meg til dere som så HYSJ for ca ett år siden i (X). Det er litt spesielt at dere så den flere ganger og var referansegruppe. Det gjør det spennende å sammenlikne med noen som bare har sett den én gang for ca like lenge siden.

HVA VIL JEG SPØRRE OM?

Jeg vil både stille noen generelle spørsmål om teater og noen om forestillingen HYSJ! spesielt. Målet er bl a å finne ut noe om hva unge mennesker liker i en forestilling, om det er spesielle ting unge mennesker liker ved teaterforestillinger og i så fall hvorfor. Her er eksempel på noen spørsmål;

- Hva vil du si at teater er, hvis du skal forklare det for noen som ikke har opplevd det?
- Jeg er nysgjerrig på hva du husker fra forestillingen HYSJ!
- Hva husker du best?
- Hvorfor det ?
- Husker du hva du tenkte om forestillingen da du hadde sett den? Hvorfor det?

VEDLEGG 9 Mailkorespondanse m AJ Vetlesen

Emne: Re: Mastersnakk / etikk - estetikk

Dato: torsdag 20. juni 2013 15.21

Fra: a.j.vetlesen@ifikk.uio.no

Til: Janne Wettre <jannewet@gmail.com>

Diskusjon: Mastersnakk / etikk - estetikk

Hei,

Jeg kan møte deg på Opus, Oslo S. fra kl. 08.30 på tirsdag.

Håper dette passer!

Vennlig hilsen

Arne Johan V.

Hele dagen 25. Juni åpen!

> Mvh Janne w

> Sendt fra min iPhone

> Den 20. juni 2013 kl. 10:02 skrev a.j.vetlesen@ifikk.uio.no:

>> Hei,

>> Takk for eposten med betimelig påminnelse.

>> Jeg er i Oslo tirsdag 25. juni. Må sjekke litt angående tidspunkt jeg

>> vil kunne treffe deg, men vil først høre om du er ledig den dagen.

>> Vennlig hilsen

>> Arne Johan V.

>> Hei.

>>> Tar opp tråden igjen ang mitt ønske om innspill fra deg til mitt mastearbeid

>>> i Teatervitenskap; Teaterhendelsen som etisk provokasjon.

>>> Når estetikken møter etikken. Noe sånn.

>>> Vi har vært i kontakt før – for en del år siden da vi fikk en tekst av deg

>>> til en dokumentarisk teaterforestilling i Tromsø.

>>> Og tidligere i vår da du var full av noe komitéarbeid og jeg sa jeg kan

>>> vente. Nå håper jeg det ikke er for sent, og at vi kan ta en prat, helst, før

>>> sommeren tar oss. Hele neste uke er åpen og aldeles blank på dagtid.

>>> Kan det gå?

>>> Jeg har rensset maskinen min og dermed kvittet meg med endel gamle mail.

>>> Hvis du ikke husker hva dette dreier seg om og ikke finner tidligere mail der det

>>> beskrives, sender jeg gjerne noe nytt.

>>> Teksten under er den du skrev og vi brukte i forestillingen. Mitt spørsmål

>>> er bl a : Kan denne brukes som argument for begge sider i en etisk konflikt?

>>> Mvh

>>> Janne Wettre

>>> Vi er skapninger i behov av beskyttelse. Vi er sår-bare, krenk-bare,

>>> ydmyk-bare vesener. At vi er dette, skal ikke forstås som svakhet,

>>> eller som tegn på svakhet.

>>> Tvert i mot, min sårbarhet kan jeg kjenne igjen i din.

>>> Menneskene deler denne sårbarheten og behovet for beskyttelse mot alt

>>> skadelig som kan gjøres mot oss, skjøre som vi er.

>>> Dette er den grunnen som all hensyn til andre, all moral, bygger på.

VEDLEGG 10 Transkripsjon intervjuer

INTERVJU 3&4 par-intervju

- Hva vil du si at teater er, hvis du skal forklare det for noen som ikke har opplevd det?

Kanskje at som med film, sammenlikne med. Noe skjer foran deg. Konsert kan man sammenlikne med. En uttrykkelssesform. Få uttrykk noe, fortalt en historie gjennom kropp og språk og scenografi og.

- Jeg er nysgjerrig på hva du husker fra forestillingen HYSJ!
Spesielt godt rettsaken. / Hadde jeg glemt. Fikk så lite straff.
Husker godt scenografien.
At man sprang rundt med kamera. Veldig tøfft måten det ble gjort på.
Chat live var...ga mer inntrykk, oi shit.
At dem blanda så mye media.
Guttene som fikk bil fikk mer status, får seg et ligg

- Hva husker du best?
Hele gjengen satt og trente, vanlig dag på jobben. Vet ikke hvorfor...interessert i teater, syns det var artig. Fordyper deg i noe..

Husker best fra referansegruppejobbing. En opplevelse å få være med fra grunnen. Mer innflytelse. Scenografien og musikken

- Hvorfor det ?.
Bildene kommer først
Det ligger nært det du vil holde på med.

- Husker du hva du tenkte om forestillingen da du hadde sett den? Hvorfor det?
Var fornøyd. Morsomt å ha vært med på å forme. Veldig tøfft. Aldri vært veldig fan av dokumentarisk. Men dette funka så bra.
Hadde ikke sett så mye dokumentarisk.
Gir en annen nærhet med virkelige historier. Folk i nærheten av oss. Kommer under overflaten.
Blanding av Hurra og UFF så fæle fakta. Mye kul stilisering.

- Og hva du tenker om den nå?
Et par ting kunne kanskje vært forandra litt. Den kule inngangen kunne vært lenger!
Viktig forestillingen som forteller noe viktig på en bra måte. Klarte å være seriøs og underholdene på samme tid.
Ting blir sagt veldig tydelig. Lett å skjønne. Mange sier dem syns teater er vanskelig, men dette var lett å skjønne.
Dokuteater blir ofte så lite teater, så mye bladi bladi. Eller bare metaforer og vankelig.
Kanskje litt my fakta.

- Likte du noe i forestillingen du så?
Scenografien.
Filminga
Dansepartiene
H&M – fin bruk av scenografien – catwalken.
Likte bruken av publikum. Det gjorde det veldig tydelig.
Flinke til å bruke blikket, alle ble sett.
Som ung skole kan det være ukomfortabelt.
Det er et ukomfortabelt tema. Ikke glemme tema hvis man bruker publikum for mye.

- Hva likte du best? Hvorfor?
En tekst noe som var veldig god men husker ikke om hva eller hvilken nå.

Scenografien. Funksjonell. Overraskende. Forskjellige innganger, utganger, farger. Muligheter. Kunne rives ned og. Teknologi sentralt i vår hverdag, tøfft at den var i scenografien. Projiseringsmulighetene.

At historiene ikke følte som voksne som hadde funnet på, men nært.

- Hva likte du ikke? Hvorfor?

Litt for mye faktapåpøsninger. Litt for mye tall og prosent. Mister litt teatertråden og kommer inn på foredrags.. viktige tall, sjokktall, noe gikk litt over hodet på meg. Hadde kanskje ikke trengt å være der.

Vi er lært til å huske tall – ok jeg må huske.

Det å reise seg er kjempestor forskjell, blir nærmere.

Ingenting jeg ikke tenkte det likte jeg ikke. Hvorfor hadde dere med det? Vi var jo med.

- Forestillingen fortalte ikke en sammenhengende historie fra a til å på en realistisk måte. Hva syns du om det?

Fint. Trenger ikke huske alle navn. Trenger ikke tenke hva har skjedd før. Her og nå teater. Det som skjer – ikke i sammenheng med en annen historie. Tentionspan: YOUTUBE, hjernen vandrer etter kort tid.

Hvis du så en sekvens. Den krevde oppmerksomhet. Dokumentarisk effekt – funka bra i sin genre. Kunne følge med. En stor effekt at vi måtte vente på svaret fra rettsaken Veldig liten straffl.

Litt vanskelig noen ganger, ut og inn av rolle, mister litt kontrollen over hva som er hva.

Er dette noe nytt, tar litt tid å omstille seg. Ikke noe navn.

Husker ikke om det var noe lyd / lys skift som markerte.

Estetiske og teatrale virkemidler

- Husker du hvordan publikum kom inn i rommet? Kan du beskrive det?

Vi ble ledet inn døra og til teppevegg med skyggespill. Voiceover mens vi gikk inn.

Speilmateriale nesten se seg sjøl. Kult. Gikk gjennom hele scenografien. Blir ikke skille mellom oss og skuespillerne, vi får også gå der.

- Hva slags opplevelse hadde du av det?

Inkluderingsgreie. Vi har gått gjennom deres territorium. Veldig tøfft, vet ikke om det var noe symbolisme. Dem har ingenting å skule. Ingen hemmeligheter.

Tatt inn i puljer – hmm hva skjer der inne. Når vi da fikk lov å komme inn, mer spennende. Sa skuespillerne noe? Inkluderende. Du skal få lov til å oppdage det sjøl, speilet f eks opp til deg. Man er redd for å gå glipp av ting.

- Gjorde det noe med deg, ga det noe spesielt til starten på forestillingen for din del? Til det som kom senere?

Ga en introduksjon, nå har det allerede begynt. Vi var i det med en gang.

Mye nytt å oppdage – vi vet hva som er i og med at vi har fått lov å se i demes hulrom i stedet for at ting er hemmelig.

- Det var mange gjennomsluktige tekstiler som hang i rommet, noen ganger var skuespillerne foran, noen ganger bak, noen ble revet ned. La du merke til dem?

Ja. Tøff scenografi og tekstiler. Ingenting hardt . hvis du ville gå ut gjennom dem så kunne du gjøre det. Mykt og fint. Bruktes til så mye. Mange muligheter. Lette å turnere med

- Husker du om du tenkte noe spesielt om dem?

Når man river ned så river man ned barrierer, blir avslørt
Kule tekstiler, datt veldig fint.

- Fikk de tekstilene deg til å tenke på noe?

Laken. Ikke så symbolsk for meg. Kan lett avsløre det som er bak, rives ned.

Myke ting er tryggere – ikke hardt og tøfft. Myke ting er trygt.

Uskyld. Myk er fint og hyggelig. Voksant er hardt og ikke så formelig.

- Noen steder i forestillingen var det bare musikk og bevegelse. Var det bra at det var musikk?

Ja. Pause i all fakta og dramatikken. Nå kan vi bare se på. Avbrekk fra alt snakket, all teksten. Stilisering er stilig.

- Likte du musikken?

Husker musikken veldig godt. hver gang jeg hører den på radio tenker man åå
HYSJmusikken. Satte det i vår tid.

- Hva tenkte du om bevegelsespartiene? Fikk de deg til å tenke på noe/assosiere til noe?

Avbrekk. Husker ikke helt hva det var. Gjorde noe, bytta plass. Mye individuelle bevegelser, ikke så mye i lag. Var fint da. Ga helhet. Ville vært tyngre uten avbrekk.

- Hvorfor tror du de var med i forestillingen?

Avbrekk. Vise noe med kropp, ikke bare tekst. Forestilling handler mye om kropp. Gjøre det bokstavelig.

- La du merke til "nødutgangsskiltene" som hang rundt omkring? Så du hva de forestilte? Hva tenker du om dem?

Kult å bruke dem at de var forskjellig. De hang jo over folk. De pekte på dem. Forestilte forskjellig. Tar en kjent ting å vrir på den. Tøfft. Tenker på ting på ny måte. Du kan ta en nødutgang – historiene innholdt jo mye om at det ikke finns noen annen utvei.

- De brukte en del filming og film i forestillingen. Hva tenker du om det?

Veldig kult. Blande inn film i teater er kult. Dokumentareffekten. Gjort veldig bra.

Vanskelig, men gjort veldig bra. Ikke det eneste som var kult, ellers opptatt bare av det. Ble brukt bare litt, men når så tok det hele fokuset. Men forestillingen var interessant når ikke film også Stilig at de kjørte lys sjøl – da er alt her. Åpent og ærlig.

- Fikk du noen opplevelse av det?

--

- Likte du det?

--

- Husker du at de gikk ut på nettet live?

Ja. Men husker ikke at det var live. Veldig sterkt. Kan når som helst gå inn på en sånn side og finne ekle gamle menn. Tok det ikke som live da, noe som er fiksa.

- Hvordan syns du det var?
- Publikum måtte reise seg og sette seg, si ting høyt osv. Hva tenker du om det?

Husker ikke si høyt. Husker reise seg. Temaet krevde at man ikke kan være passiv. Vi vil at du skal ta del i. Fint at det ikke var så stor sal.

- Var det masete å bli trukket med i forestillingen? Gjorde det deg nervøs for å måtte være med selv?

Ikke mæ. Dramaberter. Tror at særlig ungdomsskoleelever vil syns det er flaut. Man har så bestemte roller. Når en ler så...

Genre

- De sier i forestillingen at det er en dokumentarisk forestilling. Skjønnte du hva det betydde?

JA. Ikke bare teater, fiksjon. Fakta. Dokumentar på scenen.

- Skuespillerne fortalte noen historier som handlet om dem selv. Han som het Morten f.eks fortalte når han var på utveksling i USA. Var det en historie som han selv hadde opplevd tror du?

Husker nesten. Mannen som skulle ha han til å.. Har de opplevd det? Vanskelig å skille? Nei. Hva er sant og ikke – ikke helt med på alt. Ikke helt 100%. Ser ikke skille mellom egne og andres historier.

- Syns du det var mye snakk om tall og statistikk?

Ja.

- Hvorfor hadde de med det i forestillingen tror du?

Sjokkfaktor. Gir en effekt. Få folk til skjønne.

- Var det vanskelig å forstå? Var det bra at det var med?

Velge ut litt mer. Noe er vi så vant til å høre. Noe sjokkerer mer.

Tema og budskap

- Hva syns du forestillingen handler om? Hvorfor?

Om ganske mye. Om seksualitet når man er ung og respekt for seg sjøl. Skal man gi seg sjøl bort, alt man sliter litt med når det blir aktuelt. Kropp og idealer. Sjølrespekt. Herregud hvordan kan du.....er det derre greit...--lar seg presse...--offerrolle vanskelig.

- Syns du det er bra med teater som du syns handler om deg på en eller annen måte?

Ofte prøver jeg å trekke ting til meg sjøl. Får tanker om seg sjøl selv om det ikke direkte handler om meg. Av og til blir det gjort feil av voksne mennesker. Glemte noen ganger hvordan det var. Vi avslører så fort.

- Eller er det bedre med forestillinger man kan leve seg inn i eller drømme seg litt bort i?

Ja ja ja. Bare lene deg tilbake. Alt rundt forsvinner. Sugers inn i. Som Drømmspill. Krever mye, 3 timer vanskelig.

Hvordan var spørsmålene.?

Hva husker du og hva og hvorfor – kan nok trekke ut mye av disse spørsmålene.

Lurt å stille spørsmål på forskjellig måter, samtidig tenker man at dette har jeg svart på.

Alene eller sammen med noen?

Kommer an på hvem det er. Litt slitsomt å være alene. Mye fokus på deg. Nå kan vi tenke litt og minne hverandre på . Kommer på ting når den andre sier. Må kjenne hverandre godt.

Tror ungdomsskole er bedre alene for de som er redde for å si noe. Ofte mye interessant å si men snakker ikke høyt.

Ungdomsskolen er så opptatt av hvem man er. Faste roller.

Grupper er det værste. Folk vil ikke si med den og den personen. Roller osv.
Ungdom;

Eller to med noen man er trygg på. Eller vanskelig med kanskje en er mer dominerende.

Var litt redd for å si ting da vi begynte med HYSJ

8. klasse Er skummelt
10. er trygt, 9. også.

Har vært gøy. Liker sånt. Bra fine spørsmål. Greit å kunne prate uten øyekontakt.
Alleit at jeg skriver. Tenkte ikke at vi sa feil ting. 2 er mer samtale.

INTERVJU 1

- Hva vil du si at teater er, hvis du skal forklare det for noen som ikke har opplevd det?

En fremførelse av noe.

Et bilde

En assosiasjon

En følelse

Å formidle noe til en annen

Ser noe live, med levende mennesker. Med ting du faktisk ser. Ekte personer og ekte ting.

Et rart spørsmål? Må tenke ut av boksen. Tar det som en selvfølge.

- Jeg er nysgjerrig på hva du husker fra forestillingen HYSJ!

Umiddelbart; Filmen samtidig som hun var der. Veldig spes. Ikke sett før. Hele teaterformen var nytt for meg. Dokumentar, men teater, ikke deres historier, men ble fremført av dem. En helt annen form.

Scenogafien, måten å gå inn på – annerledes.

Publikum er med, spør, reis dere! Prosent. Spesielt.

- Hva husker du best?

- Hvorfor det ?

Ga en ny måte å tenke teater på. Nyskapende i mitt hode. Teaterspekteret ble utvidet i mitt hode.

- Husker du hva du tenkte om forestillingen da du hadde sett den? Hvorfor det? Satt igjen med nye erfaringer og ahaopplevelser. Irritert og mer bevisst på ting. Tabutingene og mye som ikke gjøres noe med. Noe som er der men som ikke legges fram. Fikk lyst til å gjøre noe med det. Ville ha en endring. Mye info på en gang, nesten litt sliten av så mange inntrykk og historier.

- Og hva du tenker om den nå? Glad for at jeg har sett den. Glad for å være med. Gjort stort inntrykk, fått meg til å Tenke på de tingene og forandre tankene mine.; jeg er mer åpen om sånne ting. Med mamma snakke mer åpent, voldtekter i avisen, mer åpent for meg. Mye sterkere nå. Vet at jeg vil snakke fordi jeg har sett HYSJ.

(føles naturlig at jeg skriver)

- Likte du noe i forestillingen du så? Måten mange områder ble opplyst om. Ikke bare voldtekter osv men også flere områder type Hennes og Maurits. Ikke som foredrag men musikk osv. Nærheten til publikum; her er alt åpent, alle er med her og vi er åpne om tingen Scenografien; nødsiltene

- Hva likte du best? Hvorfor? Historiene. Gikk inn i noe på dybden. Et annet inntrykk enn en faktasettning. Om en mann og en jente, hun ble med. Rettsakhistorien.

- Hva likte du ikke? Hvorfor? Måten skuespillerne forholdt seg til hverandre kunne være litt rotete. Bak og spille musikk, fram å fortelle historie, ut å danse, litt tråkking. Satt på forskjellig plasser hver gang, så ikke så godt fra høyresiden – ga en dårligere teateropplevelse.

- Forestillingen fortalte ikke en sammenhengende historie fra a til å på en realistisk måte. Hva syns du om det? Det er tyngre å fordøye. Må være mer konsentrert for å henge med. Det får fram dokumentarstilen. Der hopper man inn i forskjellige ting og zoomer inn på forskjellige ting.

Liker egentlig a til å historier, lettere å følge – særlig for folk som ikke er vant. Jeg liker bedre en forestilling som gir deg mer å tenke på. Noe å tenke videre på.

- Form – innhold? Hva er viktigst? Må være en ballanse. HYSJ hadde begge deler. Viktigst er ballansen.

HYSJ har gjort et sterk inntrykk – vil forandre ting
Vi hever våre hoder også – gå ut å mene noe!

Knutby på HT – veldig sjokkerende! En sann historie! Ville lese om det etterpå.

Mange vil vel at publikum skal tenke dette vil jeg vite mer om .

Estetiske og teatrale virkemidler

- Husker du hvordan publikum kom inn i rommet? Kan du beskrive det?

Kom inn jhelt bak på scenen, på vei inn var det folk som sto, viste veien inn, inn på scenen, inn på plass – gjennom hele scenografien, scenen – utradisjonelt. Fordi tekstilene og lydbordet

- Hva slags opplevelse hadde du av det?

Fikk litt revyfølelse. Skal komme i stemning før forestilling. Nå er jeg her og skal oppleve noe her. Satte meg i stemning til det jeg skulle oppleve.

- Gjorde det noe med deg, ga det noe spesielt til starten på forestillingen for din del? Til det som kom senere?

Husker at de hilste på oss – åpenhet. Det er greit at du er her, du er velkommen hit. OK følelse. Ofte er man bare et publikum. Blir ikke sett.

- Det var mange gjennomsluktige tekstiler som hang i rommet, noen ganger var skuespillerne foran, noen ganger bak, noen ble revet ned. La du merke til dem?

Ja. Filmlerret ble revet ned. Akkurat som noe ble borte. Som om HYSJ ble borte. Ga variasjon, slapp å stå framme på scenen hele tiden. Stilig, de fikk brukt hele scenerommet.

- Husker du om du tenkte noe spesielt om dem?

På en måte noe skult. Noe som skiller noe fra ...publikum og skuespillerne. Assosiasjoner til at noe er pakka bort. Det var greit å sitte der. Bra at vi satt der.

- Fikk de tekstilene deg til å tenke på noe?

- Noen steder i forestillingen var det bare musikk og bevegelse. Hva tenker du om det?

Fint avbrekk til historiene og teksten. Musikken var også relatert til historiene f eks "den som ikke danser er voldtektsmann". Minipauser. Fint. Følelse at nå går fra noe til noe nytt. Ikke så brått.

- Likte du musikken?

Ja. Veldig flott. Hørt igjen i radio eller butikk – kjenner igjen fra HYSJ. En slags pause – dermed fokusert både på musikk og tekst.

- Hva tenkte du om bevegelsespartiene? Fikk de deg til å tenke på noe/assosiere til noe?

Artig måten de beveget seg på. Stilisert. Harde bevegelser, tydelige konkrete. Fikk meg til å tenke på hva som var sagt og om det hadde noe med det som var sagt å gjøre. Et parti der de satt og trente med historie samtidig. Et parti der de tok på hverandre – greit at jeg tar på deg, ikke noe ondt ved det. Andre bev partier ikke knytta til historie – noe med armene.

- Hvorfor tror du de var med i forestillingen?

Pga å ta litt pauser og overganger og understreke noe ved en annen kunstform kanskje.

- La du merke til "nødutgangsskiltene" som hang rundt omkring? Så du hva de forestilte? Hva tenker du om dem?

La godt merke til , også snakket om i ref fgruppe. Spennende å endre på noe man kjenner til noe annet. Godt tenkt, godt virkemiddel å bruke noe som alle kjenner igjen med en twist så det blir noe som stemmer med forestillingen.

(var inne og så litt på bildene på hjemmesiden i dag. Fikk flashbacks, minner)

- De brukte en del filming og film i forestillingen. Hva tenker du om det?

Største var vel på begynnelsen med hun som fortalte en historie. Fikk alt veldig nært, alle ansiktsuttrykk. Hadde ikke sett det før. OI! Kan man gjør sånn også. Har gjort det samme i et prosjekt på skolen. Gjennomsiktig lerret så det som var bak også kom fram. Må ikke alltid være en A4 projisering. Ga Muligheter, kreative ting i hodet.

- Fikk du noen opplevelse av det?

Noe nytt. Inntrykkene blir så mye nærmere. Historien blir sterkere. Forteller det til oss samtidig som det blir en fjernere fortelling – nesten begge deler egentlig. Som en dokumentar som skulle vært filma på forhånd samtidig som det var der og da. Først gikk det mot hverandre – hvordan skal jeg forholde meg til det?

- Likte du det?

Kjempeinteressant at det var sånn. Spesiell følelse. Usikker på hva du skal syns er det film, strider det mot eller – interessant.

- Husker du at de gikk ut på nettet live?

Også et teknisk virkemiddel. Hadde ikke sett det for oss. Ville blitt overrasket. Viser ikke på forestillinger hele tiden. Aha – sånn kan man også gjøre.

- Hvordan syns du det var?

Veldig interessant at det faktisk var kontakt med en person. At det kan gå så langt. Man vet det jo men tenker ikke over det for det angår ikke meg.

- Publikum måtte reise seg og sette seg, si ting høyt osv. Hva tenker du om det?

Veldig, men ble forandra teatermåte. Publikum pleier å være de som ser på. Artig at man kan bruke publikum til å vise noe, streke under noe. Hjelper til å tenke det er ikke bare tall, såpass mange er det.

- Var det masete å bli trukket med i forestillingen? Gjorde det deg nervøs for å måtte være med selv?

Dramaelev da. Tydelig at det var for å få fram poeng. Ikke masete. Frivillig. Spesielt fra annet jeg har sett før.

Genre

- De sier i forestillingen at det er en dokumentarisk forestilling. Skjønte du hva det betydde?

Pga faktaopplysningen og historiene. Nesten som en dokumentar men samtidig ikke. Får historiene –a til å, fletta inne med musikk dans, mer som teaterforestilling men med dokumentarpreg. En dokumentar vil alltid gi deg en lærdom om noe. Ikke en historie du følger hovedpersonen i, men gi deg kunnskaper om noe.

- Skuespillerne fortalte noen historier som handlet om dem selv. Han som het Morten f.eks fortalte når han var på utveksling i USA. Var det en historie som han selv hadde opplevd tror du?

Førsteinntrykket mitt var at det var deres. Etterpå fikk jeg mer følelsen av at de forteller andres historier. "Vennegjengen" diskuterte, da var skuespillerne i rolle.

- Husker du noen andre pers historier

Følte at det ble så mange historier at det ble vanskelig å vite. Ikke inntrykk at de selv hadde opplevd det.

- Syns du det var mye snakk om tall og statistikk?

Ja. Det jo mye tall og statistikk, av og til litt mye, er ikke sånn takkperson. Noen ganger meningsløse, noen ganger var oi! Gjorde ting tydelig. Hennes og M historien for eksempel.

- Hvorfor hadde de med det i forestillingen tror du?

For å statistikk er mer troverdig. Det er forska på. For å få troverdighet. Ikke bare noe vi står og sier.

- Funka det sånn?

JA tror mer på det når det er undersøkt. Kan sammenlikne og ok! Hvor mange kan det være i Tromsø. Blir mer nysgjerrig. Skaper oppvåkning i hva man tenker.

- Var det vanskelig å forstå? Var det bra at det var med?

Tema og budskap

- Hva syns du forestillingen handler om? Hvorfor?

Om å få fram tabuemner i lyset. Få det mer fram så folk kan gjør noe med det. Lært en masse ting, gjort mye research om det virka det mer troverdig. Mange HYSJ overalt. Tørr å stå fram å si det.

- Syns du det er bra med teater som du syns handler om deg på en eller annen måte?

Alltid greit å kjenne seg igjen i ting som spilles. Kan tenke videre. Får mer lys på det. Klarer å relatere til.

- Eller er det bedre med forestillinger man kan leve seg inn i eller drømme seg litt bort i?

Ja. Det er jo..da tar man jo avstand fra virkeigheta. HYSJ dette skjer og nå. Endrer ting i seg selv på en annen måte. Mer fjernt. Begge ting er godt på sin måte.

- Hva slags forestilling syns du dette var i forhold til spørsmålet over? På hvilken måte?

- Er det bedre å være flere sammen på intervju, tror du? Letter å snakke hvis du er sammen med noen du kjenner?

Tenkte først at jeg hadde lyst til å være alene. To helt forskjellige intervju. Må ta ansvaret for en annen person også. Trektes mer mot å være alene.

Veldig spennende. Aldri opplevd før. Gir noe til meg også. Har tenkt og svart. Hadde tnejt litt. Men ikke planlagt. Interessant å få fram og rydda litt i engen tanker.

Annet:

Må være veldig interessant for meg med mange forskjellig meninger. Denne formen er interessant med samme utgangspunkt og forskjellige folk å spørre.

I ung var det påbudt å se en forestilling innenfor norskpensum. Alle måtte se PAN av Hamsun. Mye symbolikk. Mye som kanskje ikke alle skjønnte.

Ungdom tror teater skal være som på kino, kan knitre i godtpose. F eks PAN ble veldig langt fra det man tror og mange faller av lasset.

Noe teater passer bedre for ungdom. DUS viste manus skrevet for og om ungdommer om en jente som ble gravid. Abort/ ikke? Snakke med han / Ikke?

Satt opp av ungdommer. Moderne musikk. Danselementer. Litt revyaktig, humor.

Humor , ungdom trekkes mot det underholdende.

Jeg er annerledes på en måte. Liker begge deler. Litt ettersom hva jeg forventer. Ute etter et inntrykk som kan forandre på hvordan jeg tenker på ting.

Generelt sett syns ungd har fordommer mot teater. Teater er ikke så kult følte jeg på ungdomskolen. På min alder nå er det annerledes. Mer nysgjerrighet.

INTERVJU 2

- Hva vil du si at teater er, hvis du skal forklare det for noen som ikke har opplevd det?

Godt spørsmål. Det må være å vise fram noe på en scene foran folk live. Skuespillere som later som dem, framfører monolog eller dialog på en scene foran et publikum.

- Jeg er nysgjerrig på hva du husker fra forestillingen HYSJ!

Veldig godt at de sto fram og leste historier om det å være ung til noen jenter i Alta og deres forhold til sex.

Spesifikt husker jeg fordi jeg blir minnet på det hele tiden; gutter som er modeller for jenteklær H&M. Sjokkerende. Umulig blir brukt om så mye, men når de bruker gutter så er det umulig!

Rettsaken, dommen. Men hvor liten straffen var.

Hadde spurt om noen ville stå fram og fortelle historiene om kontantkort men de ville ikke. Sjokkerende, samtidig som jeg skjønner hvorfor de ikke vil stå fram. Ville jeg sagt ifra? Vet ikke? Kommer ann på? Det var interessant.

Ikke helt HT stoff for å si det sånn. Det var personlig. Ikke at jeg kjente meg igjen i alt, men jeg vet om folk. Trengte ikke pakke det inn. Bare å si det rett fram.

Husker inngangen

Huske exitskiltene – de var kule.

Skuespillerne presenterte seg, gjorde det mer personlig, ikke så høytidlig. Ikke Ibsen.

Alle har noe i hodet sitt at "Det" er teater uten at man har vært på mer

friteaterforestillinger. Alle ser på TV alle ser film. Mye mer enn om teaterforestillinger.

Vet de ikke om eller har de fått feil inntrykk av teater. Redd for at det er kjedelig.

Må være mye mer tilstede på teater. En helt annen opplevelse. Du ser på noe som faktisk er der. Vi er omgitt av teknologi. Føles annerledes. Du ser på en skuespiller og de på deg.

Dette forgår her og bare nå. Helt annen energi i rommet. Stemning. Annen

tilstedeværelse for publikum – levende mennesker.

- Hva husker du best?

H&M

- Hvorfor det ?

Som ungdom kjenner man hele tiden press. UMULIG

- Husker du hva du tenkte om forestillingen da du hadde sett den? Hvorfor det? Kommer ikke på

- Og hva du tenker om den nå?

Flere burde se den. Dumt at man ikke kan spille den av igjen. Trenger å minnes på det igjen. Prøver å ikke glemme den. Det som jeg så kan jeg bruke videre til å bygge videre, både tematikken og formen, virkemiddelene. Hva var det som gikk inn på meg.

- Likte du noe i forestillingen du så?

Presentasjonen av skuespillerne. Det ble mer personlig og ekte.

Tema.

Brukte opprinnelige historier i sin form.

At lokalet ikke var så stort.

Filmingen.

- Hva likte du best? Hvorfor?

Tema. At de tok opp noe som egentlig er veldig alvorlig men som ikke blir snakket om så mye.

- Hva likte du ikke? Hvorfor?

Vanskelig å huske. Man glemmer det man ikke likte.

- Forestillingen fortalte ikke en sammenhengende historie fra a til å på en realistisk måte. Hva syns du om det?

Veldig greit. Alle de forskjellige historiene kunne treffe forskjellige folk. Traff ikke en meg så kommer det en til. Variasjon.

Dette gjelder mange, og ikke engangstilfelle.

Estetiske og teatrale virkemidler

- Husker du hvordan publikum kom inn i rommet? Kan du beskrive det?

Måtte ta av skoen? Teppe som gjorde at noen så, eller ikke så? Kult. Annerledes.

Forventer en helt vanlig inngang. Legger merke til det fordi det er annerledes.

- Hva slags opplevelse hadde du av det?

Husker ikke. Spent på hvordan det skulle bli siden vi hadde hørt om det.

- Gjorde det noe med deg, ga det noe spesielt til starten på forestillingen for din del? Til det som kom senere?

Overraskelsen ga en energi: dette må være annerledes. Man blir spent.

- Det var mange gjennomslagsfulle tekstiler som hang i rommet, noen ganger var skuespillerne foran, noen ganger bak, noen ble revet ned. La du merke til dem?

Veldig kult at det ble revet ned. Artig med scenografi som endrer seg. Rive ned fordommer...

- Husker du om du tenkte noe spesielt om dem?

Åpne . Dialog om tingene.

- Fikk de tekstilene deg til å tenke på noe?

Skygger gjør masse med lyset. Variasjon. Dybde på scenen.

- Noen steder i forestillingen var det bare musikk og bevegelse. Var det bra at det var musikk?

Veldig bra. Så utrolig mange inntrykk. Fikk litt tenkepause. Blokkerer ikke ut ordene da, får vilt litt. Rydda unna litt tanker så man er klar til å ta inn mer.

Fin dynamikk. Ikke bare snakk. Ikke monotont

- Likte du musikken?

Husker ikke hva det var. Husker det ble skrudd fra scenen.

- Hva tenkte du om bevegelsespartiene? Fikk de deg til å tenke på noe/assosiere til noe?

Husker ikke hvordan, bare at.

- Hvorfor tror du de var med i forestillingen?

Sikkert for å representere noe. Vet ikke om det var ment som tenkepause, kan ha vært derfor.

- La du merke til "nødutgangsskiltene" som hang rundt omkring? Så du hva de forestilte? Hva tenker du om dem?

La ikke så merke til dem på forestillinga. Men snakket om dem på ref gruppa. Kul symbolikk i det.

- De brukte en del filming og film i forestillingen. Hva tenker du om det?

Kult. Ting på kamera, og i media generelt oppleves forskjellig fra hvordan ting er. Komme så utrolig nærme skuespillere, er ikke vant til det.

- Fikk du noen opplevelse av det?

Husker ikke.

- Likte du det?

Likte det. Alltid kult å bruke kamera i forestillinger. Viser forskjellige aspekter av samme ting.

- Husker du at de gikk ut på nettet live?

Nei. Jo. dro de på nettbry...? Det var ihverfall veldig skremmende. Stempler jenter som gjør sånn som dum. Kommer det noen å sier at du er pen. .. Utrolig.. gjorde inntrykk at rett i ansiktet ditt at det var sånn det var. Det finns j folk som sier ja. Skummelt å få det så direkte.. så lett er det.

- Hvordan syns du det var?

- Publikum måtte reise seg og sette seg, si ting høyt osv. Hva tenker du om det?

Veldig kult. Artig å involvere publikum. Kul opplevelse. Det gjør noe med stemninga i rommet at alle er med. Man blir mer oppmerksom. Vise prosent – det var artig! Med en gang neon reiser seg—statistisk sett er det en i klassen din...hadde jeg aldri tenkt på før! Sier ganske mye

- Var det masete å bli trukket med i forestillingen? Gjorde det deg nervøs for å måtte være med selv?

Syns det spennende. Ikke nervøs. (dramadame)

Genre

- De sier i forestillingen at det er en dokumentarisk forestilling. Skjønte du hva det betydde?

Det er ekte historier. For å formidle informasjon.

- Skuespillerne fortalte noen historier som handlet om dem selv. Han som het Morten f.eks fortalte når han var på utveksling i USA. Var det en historie som han selv hadde opplevd tror du?

Husker ikke.

- Syns du det var mye snakk om tall og statistikk?

En del. Men det var greit. Spesielt med å illustrere det. Fikk et ant syn på statistikk. Og det var nødvendig for å vise hvor mange. Det ga et inntrykk. Man hører historier..men det skjer ikke meg eller noen jeg kjenner.

- Hvorfor hadde de med det i forestillingen tror du?

Åpenbare er jo for å vise fakta. Kombinasjonen av pers historier og upersonlig tall er en veldig fin kombinasjon man får fram både det pers og får vist hvor mye som er av det.

- Var det vanskelig å forstå? Var det bra at det var med?

Bra. Man behøver ikke forstå alt, alle forstår forskjellig ting. Jeg husker ikke de eksakte tallene. Bra at det var med. Men det er historiene man husker. Også at de bare representerer bare en nål i en høystakk.

Tema og budskap

- Hva syns du forestillingen handler om? Hvorfor?

Om unges forhold til sex og kropp. I historiene er det det som er hovedtema. Og fordi det er det som er mest tabu.

- Syns du det er bra med teater som du syns handler om deg på en eller annen måte?

Ja. Det er det itt det med at det vanskelig å diskutere med seg selv. Når man får høre andre historier eller andre løsninger kan det hjelpe deg med å rydde opp i tankene dine.

- Eller er det bedre med forestillinger man kan leve seg inn i eller drømme seg litt bort i?

Fint med blanding. Kan ikke bare holde seg til en type forestillinger hvis man er teatermenneske. Kan lett relatere meg til en forest. om sex og kropp, men ikke hvis faren min var med.

- Hva slags forestilling syns du dette var i forhold til spørsmålet over? På hvilken måte?

---- spør ikke om dette

Er det dumt at jeg skriver?
Føler du deg som en ...
Pasient..? jo litt . rart at jeg sier noe også hmmh (skriver i lufta)

Er du redd for å si noe feil?
Tja. Akkurat som i samfunnsfagtimen, ingenting er jo feil..men sier noen at frp er kult,
det forandrer jo stemninga i rommet.

Det er interresant at det er lenge siden...hva husker man...ting forsvinner. Kan bli litt
ensformig i meningene sine.

Hadde vært bedre å være to. Får tenkt litt hvis vi er flere.
Kanskje man sensurer seg hvis man er flere spes i forhold til denne forestillingen har så
mye flaut. Mer det i ungdomsskolealder. Man har ikke sex da. Redd for å stikke seg ut fra
mengden.

Vanskeligere å kommentere når man ikke helt husker.
Får litt muntligprøvefølelsen.

Ungd teater/ voksenteater
Man er ikke like rolig. Det går ikke. Mange får avsmak for teater.
Ikke tema og samfunnsaktualiteten gjelder ikke alltid meg. Ikke opplevd like mye, ikke
like reflektert.

Notater fra "THEATERTALKS". Samtale med 7 elever rett etter forestilling.

Alle sier de skjønner hva dokumentrisk er/betyr, men ikke alle skjønner at
ungdomstekstene er "ekte" intervjuer.
Annerledes, mer seriøst med dokumentar, tyngre, mer alvorlig.
Følger mer med når det er *det* temaet.

Scenografi

Helt greit, bra laga, spes. Å følge grønn linje inn. Lydene burde vært høyere

Musikken

Ikke helt min greie. Passer.Den musikken det går mest av blant unge. Holder deg våken.
Ikke kjedelig.

Statistikken

Mye nytt. Mer enn jeg trodde. Vet om mye. Får øynene opp, ikke alle vet. Akkurat passe
lang. Bra forestilling.

Den røde knappen: aldri brukt. **Metahistorien** viser tabuene. Usikker på om historiene
fra skuespillerne var ekte. **Ungdomsintervjuer:** litt utydelig. **Øvelsene:** Bra, gjerne mer.

Rapport fra lærer og samtale med elevene i klassen etter forestiling. Var det reelt?
Hadde vi funnet på sjøl? Viktig. Mange griser på nettet. Overrasket over at det var sånn.

VEDLEGG X

Mitt masterprosjekt forandret seg underveis. Søkt og godkjent endring fra NSD bekreftes i mail.:

ENDRING I PROSJEKT Prosjektnr: 27114. Teater som etisk situasjon

Viser til endringsskjema mottatt 14.5.14.

Vi har registrert at prosjektet har fått ny tittel og at oppgaven leveres i slutten av mai.

Vi har og registrert at opplysninger er innhentet gjennom intervjuer, og at deltakerne er informert om prosjektet og har samtykket til å delta.

Vennlig hilsen

Anne-Mette Somby
Seniorrådgiver

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
Personvernombud for forskning
Harald Hårfagres gate 29, 5007 BERGEN

Tlf. direkte: (+47) 55 58 24 10
Tlf. sentral: (+47) 55 58 81 80
Faks: (+47) 55 58 96 50
Email: Anne-Mette Somby@nsd.uib.no

SAMMENDRAG

TEATER SOM ETISK SITUASJON

Hva gjør teater til en etisk-dramatisk hendelse?

Nysgjerrighet på hvorfor "små" teaterforestillinger uten nevneverdig kjendisfaktor kan skape store bølger i media og blant folk er utgangspunktet for oppgaven. Oppgavens eksempel teaterforestillingen *HYSJ! gutter.jenter.sex.kjønn.misbruk* hadde premiere på Rådstua i Tromsø i 2010, og tok utgangspunkt i "sedelighetssakene i Kautokeino."

Hvem er de til å lage en slik forestilling? Med hvilken rett? For tidlig! Hensyn til ofrene!
var reaksjonene forestillingen fikk når bare *idéen* om den kom ut i media.

"Nesten før vi har sagt det høyt havner vi midt i samfunnsdebatten i Nord-Norge. Vi blir krigstyper i lokalavisene. Gjennom de tre årene vi har jobbet fram dette materialet har grunnen beveget seg svakt under oss flere ganger /../" Utdrag fra programmet til teaterforestillingen *HYSJ!*

Identiske reaksjoner møtte *idéen* om oppgavens parallelleksempel *Manifest 2083*, som danske Christian Lollike ville lage med utgangspunkt i Behring Breiviks manifest, ett år etter 22.juli 2011.

"Da CaféTeatret i København (CT) meldte ud, at vi ville lave en monolog baseret på Anders B. Breiviks manifest, og at den skulle opføres et år efter han begik sin udåd, blev teatret og jeg udsat for en mediestorm/.. /Det får mig til at stille følgende spørgsmål: Havde pressen, politikere, andre teaterfolk, etc. været lige så optaget af at kommentere og fordømme dette værk, hvis der var tale om et billede eller en bog, og ikke netop en teaterforestilling? Hvad er det teatret kan? Og ikke må?.." Utdrag fra Christian Lollikes refleksjon "Etter Manifest 2083" på hjemmesiden til Dramatikkens Hus mai 2013.

Hvem er de til å lage en slik forestilling? Med hvilken rett? For tidlig! Hensyn til ofrene!

For begge hendelsers vedkommende varte reaksjonene ved og bølget periodevis i pressen på ulike nivåer. Våren 2014 gjentok reaksjonene på forestillingen *Manifest 2083* seg i media, i forbindelse med visning under festspillene i Bergen.

Ved å studere teaterets egenart og etikkteori, og ved å la denne teorien møte kvalitative undersøkelser, prøver jeg å finne mulige årsaker til disse sterke reaksjonene. Etikk diskuteres mange steder i samfunnet, men ikke nevneverdig i teatersammenheng. Jeg spør om vi som lager teater har et spesielt etisk ansvar, og om en økt etisk bevissthet kan tilføre teateret noe, både i utvikling av teaterproduksjoner og i utviklingen av en regi- og skuespillerutdanning.